DIE NEUE KUNST

HERAUSGEBER DR. HANS LANDSBERG

Die Moderne Malerei und Plastik

von

Karl Scheffler

VERLAG LEONHARD SIMION NF · BERLIN



Die

Moderne Malerei

und Plastik.

Von

Karl Scheffler.



Berlin.
Verlag von Leonhard Simion Nf.
1904.



An Dora Scheffler.

Ehe wir nun weiter schreiten.
Halte still und sieh dich um:
Denn geschwätzig sind die Zeiten,
Und sie sind auch wieder stumm.
(Goethe.)

Betrachtungweise.

Der Kunsttrieb wirkt in der menschlichen Seele so stetig wie die Schwerkraft im Kosmos; wo er sich aber materialisieren und konkrete Werke auslösen will, muß er sich der vorhandenen Lebenskräfte bedienen und ist abhängig von allen idealen und profanen Wirklichkeiten. Da sein Wesen eine der Seele eingeborene Tendenz ist, sich der Weltwahrheiten, deren vornehmstes Produkt der Mensch selbst ist, im ernsten Gleichnisspiel bewußt zu werden und da dieser aufwärts weisende, unveränderliche Wahrheitinstinkt doch nur wirken kann, indem er sich den wandelbaren Lebenskräften dienstbar macht, so weist diese Begegnung von Ewigem und Zeitlichem dem betrachtenden Geiste einen der sichersten Wege zur Erkenntnis. Das Wirken der Schwerkraft ist nur am Objekt wahrnehmbar, dessen Eigenschaft sie zu sein scheint, und Widerstände bringen erst die Linien hervor, die das Walten jener unsichtbaren Kraft veranschaulichen. Auch den Kunsttrieb erkennt man erst, wenn er bereits von anderen Lebenskräften determiniert worden ist und mit diesen den Zufällen und der Abhängigkeit preisgegeben ist. Wie man jedoch die Objekte der Materie durch ihr spezifisches Verhältnis zur Schwerkraft erkennen lernt, so erkennt man auch jene determinierenden Lebenskräfte erst recht, wenn sie dem Kunsttrieb verbunden sind. Dieser holt alles, was an Vitalität in den Wirklichkeiten ist, hervor und zwingt sie, sich ganz zu enthüllen. Am natürlichsten wird der Kunsttrieb sich den Willensäußerungen des Einzel- oder Gesamtlebens anschließen, die, wie er, auf Wahrheit gerichtet sind; doch ist es auch möglich, daß ein niederer Wille sich seiner bemächtigt und ihn zur Dienstbarkeit zwingt. In jedem Falle aber wird der Wille zur Preisgabe seines innersten Wesens angehalten. Oft meint das Niedere sich hinter dem Künstlerischen am sichersten verstecken zu können, und doch zwingt gerade dieses zu einer

Handschrift, die dem Erkennenden rückhaltlos Aufschluß giebt. Frommes Gefühl und Lasterhaftigkeit, Prunksucht und Einfachheit, Ehrfurcht und Hohn, Freude und Verzweiflung, Grazie und Roheit, Freiheit und Sklavensinn, Phantasie und Vernunft, Gesundheit und Krankhaftigkeit: alle Eigenschaften bedienen sich des Kunsttriebes; jedesmal aber verführt sie auch dieser anonyme Wahrheitsinn, sich selbst in einer artistischen Verklärung abzuschildern. Es gibt kein durchaus unethisches Kunstwerk, denn was das Künstlerische ausmacht, sind immer Wahrheiten. Ein vom lasterhaften Willen diktiertes Kunstwerk ist genau so weit ethisch, wie es ästhetisch ist; was aber übrig bleibt, und sei es der größere Teil, spiegelt sich in dieser nicht mit Absicht erzeugten aber reinsten menschlichen Ethik, die Nähe der Wahrheit beleuchtet es, daß es nackt in seinen Motiven dasteht und der Erkentnis für immer preisgegeben ist.

Darum ist die Kunst das beste Mittel, um eine Vergangenheit zu verstehen. Chronik und Staatsgeschichte geben Kunde von der Folge der Ereignisse, von Tatsachen und Handlungen; die Kunstwerke aber erzählen vom Charakter und Temperament derer, die sie hervorgebracht und derer, die sie genossen haben. Nicht durch getreue Abschilderungen der Wirklichkeit giebt die Kunst solche Aufklärung; denn das Stoffliche vermittelt auch nur, wie die das Tatsächliche beschreibende Geschichte, Anschauungen von der äußeren Lebensform einer Epoche. In den Geist einer Zeit aber, in ihre Gefühlsweise führt am sichersten das rein Aesthetische der Kunst, das gemeinhin als formal Bezeichnete; was einem Künstler oder einem ganzen Volke als schön gegolten hat, erlaubt am sichersten einen Rückschluß. Jedes echte Gefühl prägt sich eine besondere, charakteristische Kunstform und erweckt durch sie im Anschauenden dasselbe Gefühl. Dieser Prozeß von Wirkung und Gegenwirkung ist im Wesentlichen von der Zeit unabhängig, ja, er wird durch einen Zeitabstand erst ganz innig wahrnehmbar, weil die profanen Bestandteile des Kunstwerkes, die stofflichen Zufälligkeiten, die die Zeitgenossen durch ihre realistisch tendenziöse Aufdringlichkeit beeinflußten, für den Nachgeborenen so nebensächlich sind wie sie es verdienen. Wer in dieser Weise mittels der Aesthetik Völkerpsychologie treibt, wird die Kulturgeschichte am besten lesen. Ihm trennen sich die motorischen Kräfte der Epochen, die Volkstemperamente und Rasseneigenschaften und in ihnen die Persönlichkeiten einzelner Künstler mit der Deutlichkeit von Linien und Farben.

Es wird aus der zeitlichen Entfernung erkannt, was die Massen einst zu geistigen Einheiten gemacht und was sie wieder getrennt hat, in den Stilgedanken spiegelt sich der Wille längst verschollener Generationen, in der Verbindung des Zufälligen mit dem Schönen atmet der Tag, der nie doch wiederkehrt, und die Beziehungen einer Persönlichkeit zu ihrem Volke werden klar. Nicht in lauter realistischer Weise belebt sich die Vergangenheit; man findet sich vielmehr in einer stillen Welt, wo die Lebensmotive ohne den Lärm der Körperlichkeit aufeinanderwirken, man schreitet durch die Räume der Zeit, blind und taub für das Treiben auf den Gassen, doch mit einem feinen Sinn für den tausendfach individualisierten Daseinswillen, der in Herzen pulste, die längst Staub sind, der Kulturwelten aufgebaut und zerstört hat. Was der Freund nicht dem Freunde vertrauen mochte, was der Mann der Frau verschwieg und wofür die Seele nicht Worte fand, nie verratene Träume und heimliche Sehnsüchte, unterdrückte Begierden und stille Tugenden, verborgene Kraft und stolz verkleidete Schwäche: das alles liegt nach langer Zeit dem Blick offen da. Und alles verklärt vom Strahl der Schönheit.

Aber, so seltsam es dem ersten Empfinden scheinen mag: diese Klarheit des historischen Gefühls, die vor alter Kunst von einer resonanzfähigen Seele erworben werden kann, versagt der Kunst unserer Zeit gegenüber. Zum Vergangenen stehen wir in der Distanz, die den Überblick ermöglicht; im Gegenwärtigen aber stehen wir handelnd und die Tendenz verwirrt das Urteil. Im besten Falle erkennen wir wirkende Kräfte: deren Gradwerte in ihren gegenseitigen Verhältnissen vermögen wir aber nicht festzustellen. Es wäre ein Platz außerhalb der Zeit nötig, um diese Arbeit zu leisten. Wir sind nicht nur Betrachtende, sondern vor allem Handelnde. Kulturwerte werden von einem leidenschaftlichen Wollen, dem das beherrschende Gefühl allein richtunggebend ist, geprägt; zum erschöpfenden Urteil, zur heiteren Ruhe der Objektivität bleibt nicht Zeit und Gelegenheit. Und doch ist es nötig, zuweilen stille zu halten und einen Überblick zu versuchen. Wir wollen alle die Wahrheit, doch wie oft verwechseln wir sie mit der Lüge, rühmen uns der Reinheit unserer Absichten und finden als Triebfeder schließlich die Selbstliebe. Was soll uns da eine wahre Antwort geben? Die Kunst unserer Zeit ist unser eigenes Werk, ist darum dem Urteil nicht frei gegeben. Die Seele ist so gestaltet, daß jede Äußerung höchster Menschlichkeit, jede Voll-

kommenheit, die aus einer Vergangenheit zu ihr spricht, Widerhall findet und Zustimmung hervorruft. Das Verwandtschaftverhältnis scheint dem Gefühl selbstverständlich und der Empfangende stellt sich mit jähem Ruck auf die Höhe, wo die Vollkommenheiten einst, wer weiß nach welch langsamer, schwerer Entwicklung, entstanden sind. Man dünkt sich gut genug, Genietaten zu beurteilen und benützt den höchsten Maßstab, als wäre er der eigenen Natur gemäß. Und doch erfolgt ein Sturz von der Höhe, wenn der mit dem Größten so Spielende sich der eigenen Kulturarbeit handelnd zuwendet. Da sieht er sich in Verlegenheit gesetzt von Dingen, so unbedeutend, daß er, träfe er sie in einer Vergangenheit, flüchtig daran vorübergehen würde. Die Kraft der Nachempfindung und das produktive Vermögen halten sich so garnicht die Wage. Wo das Urteil dem Alten gegenüber sicher geht, strauchelt es vor Werken der eigenen Zeit; es möchte nach höchsten Ansprüchen auch die Dinge der Gegenwart messen, aber ihm fehlt die Möglichkeit, diese Ansprüche scharf und zweifellos zu formulieren. Gibt der Zufall einmal den rechten Maßstab, so schwankt man, ob es auch der rechte sei.

Als Handelnde kennen wir die wirkenden Kräfte unseres Lebens besser als unsere Kunst, die erst ein Produkt dieser Kräfte in ihren Verbindungen mit dem Kunsttrieb ist. Wir kennen sie mit ganz persönlicher Leidenschaftlichkeit, sehen sie in ihren Verkleidungen, haben sie realistisch nahe, und ihre Endabsichten sind uns ganz verborgen. Aber sie sind trotzdem das einzig sicher Erkennbare im lauten Lebensrausch. Von der Kunst wissen wir nur, daß sie an diese Kräfte untrennbar gefesselt ist, daß die Entwickelunglinien hier und dort zusammenfallen müssen. Es bleibt darum zur Erkenntnis unserer Kunst nur der Weg, wo die unmittelbare Belehrung durch das ästhetische Empfinden versagt — und das geschieht sehr bald —, von diesen uns dirigierenden Kräften auf das Wesen der Kunst zu schließen. Das Mittel ist dem der Kunst der Vergangenheit gegenüber geübten entgegengesetzt und in demselben Maße mehr dem Irrtum unterworfen wie es den Zufälligkeiten der Geburt und des Schicksals, der persönlichen Stimmung und Neigung preisgegeben ist; wogegen jenes andere in die reine Atmosphäre objektiver Erkenntnis und genießender Ruhe gerückt ist. Doch bleibt keine Wahl. Nur soll man nicht meinen, man könne im Urteil, das im besten Falle bis gestern reicht, irgendwie abschließen. Eine Lehre ergibt sich, sofern es gelingt, den kau=

salen Zusammenhang der fühlbar auf uns wirkenden sozialen Kräfte mit unserer Kunst zu erweisen. Eine Lehre, die für den Künstler nicht viel bedeutet, desto mehr aber für den Laien, der einsehen lernt, daß er latent an aller Kunst- und Kulturentwicklung beteiligt ist und daß der Künstler im Grunde nur ausspricht und der Nachwelt kündet, was Alle denken, wünschen und hoffen. Eine Schule der Selbsterkenntnis ist solche Art der Kunstbetrachtung, so unvollkommen sie bleiben muß. Der Charakter der Kunst ist der unsere, ihre Kraft ist unsere Kraft, und wie der Reflektor die Strahlen des Lichtes vereinigt, um sie verstärkt zurückzuwerfen, so ist die Sehnsucht der Kunst die gesammelte Sehnsucht aller.

Überblick.

Was die alte Kunst von der modernen fundamental unterscheidet, ist ihre Eigenschaft, alle Glieder einer Volksgemeinschaft, ja zuweilen einer ganzen Rasse, in einem Stilgedanken zu vereinigen. Je weiter man in der Zeit zurückgeht, desto klarer erscheint die Eindeutigkeit des Kunstwillens. Die widerspruchslose Anerkennung der Konventionen der Kunst entspricht einer ähnlichen Fügsamkeit des Einzelnen starren Staats- und Religionbegriffen gegenüber. Es scheint in der Geschichte ein schon vieltausendjähriger Wille tätig, die Persönlichkeit aus dieser streng begrifflichen Gebundenheit zu befreien und sie so zu entwickeln, daß sie sich nicht instinktiv, sondern in freier Selbstbestimmung den sozialen Gemeinschaftformen einordnet. Deutlich kann man in der Kunst diese langsame Entfaltung des Individuellen beobachten, das Wachsen des Bewußtseins in allen Fortschritten, Krisen und Reaktionen. Würde dieses nur von historischen Tatsachen bewiesen, so dürfte kaum eine Hypothese gewagt werden; uns sind aber bedeutende Reste der Kunst aus allen Zeiten erhalten und der Geist der Kunst trügt nie. Er lehrt, daß das Leben des Individuums die Phasen eines Volkslebens und auch die einer Rassengeschichte durchläuft. Wie das menschliche Embryo im Mutterleib die Entwicklung über niedere animalische Stufen wiederholt, das biologische Werden der Art Mensch kurz aber ganz konkret rekapituliert, so durchläuft auch der Geist, wie er wächst, die historischen Entwicklungformen. Ein Rassen-, ein Volks- und ein Einzelleben weisen gleiche Evolution-

kurven auf, nur unendlich verschieden durch die Längen. Von der Entwickelunglinie einer Rasse ist freilich dem Betrachter stets nur ein Teilchen wahrnehmbar; aber wie der Astronom nach einer kurzen Bahnstrecke Sternenbewegungen berechnet, so wagt es der Kunstbetrachter von dem ihm Bekannten auf das Gesetz zu schließen und in der eigenen Seele dann Aufschluß nicht nur über die einzelnen Erscheinungen, sondern auch über die Geschichte der Kunst zu suchen.

Die Kunst der Alten gehörte, da sie auf Konventionen gegründet war, der Allgemeinheit; es gab ihr gegenüber nicht negative Meinungen, der Einzelne lebte unter ihrer Herrschaft, wie unter dem Gesetz, an einen Widerspruch wurde nicht einmal gedacht. Alles Subjektivistische war gebändigt. Aber nicht getötet; denn es wäre unmöglich gewesen, die Massen zu fester geistiger Organisation zusammenzuschweißen, wenn der Kunstgeist nicht so tief und umfassend gewesen sein würde, daß Jeder die eigenen Gefühle in diesem Universalspiegel erkannt hätte, die Konvention nicht von Allen schweigend sanktioniert worden wäre. Die Einheitlichkeit war möglich, weil der Stilgedanke nie erfunden und gemacht wurde, sondern organisch, als eine Notwendigkeit, aus dem sozialen Leben hervorwuchs. Die Kräfte, die im Staats- und Religionleben zum Kollektivempfinden führten, waren auch in der Kunst tätig. Darum waren die Künstler durchaus Exponenten unausgesprochener Masseninstinkte, sie schufen nicht für sich und ihren Ruhm, sondern für den allgemeinen Gott und den Ruhm des Staates. Das führte sie zusammen und in langer eklektischer Arbeit wurde ein Ideal krystallisiert, das nicht in reicher Mannichfaltigkeit der Teile glänzte, herb und einfach, aber auch tiefsinnig und erschöpfend war. Was das religiöse Bedürfnis in der monumentalen Kürze der Glaubenssätze fand, die Extrakte waren, das fand das stets aufs Wesentliche, nie auf Nüancen gerichtete Kunstbedürfnis in der Architektur eines Tempels. Wie dort hundert Gefühle, die sich ihrer selbst nicht voll bewußt wurden, in einem einzigen Satz komprimiert waren, so erschienen hier die ästhetischen Empfindungen konzentriert. Darum gehörte das Ideal Allen zugleich; der Instinkt sprach zum Instinkt. Es war eine festtägliche Tempelkunst. Erst im Laufe vieler Jahrhunderte erwachte und verwirklichte sich dann der Wunsch, das Schöne zur Genossin des Alltags zu machen.

Dieser Entwicklung entspricht es, daß die Kunst immer nach dem Maße ihrer Unpersönlichkeit monumental war, daß sie, je weniger

sie Züge des Individuellen zeigte, um so mehr den Charakter einer Rassen- oder Volksindividualität trug und in dem Verhältnis, wie sie reicher und mannichfaltiger ausgebildet wurde, an grandioser Haltung einbüßte. Was an Kraft verloren ging, wurde an Vielseitigkeit gewonnen und umgekehrt: das vollzog sich mit der Genauigkeit eines physikalischen Gesetzes. Darum ist die alte Kunst durchaus architektonisch und darum strebt der Bildnertrieb immer energischer, je mehr er sich der Gegenwart nähert und das Individuum sich zu befreien sucht, dem Malerischen zu. Die Kunst ist nicht aus Anschauunglust und Nachahmungtrieb hervorgegangen; die Entwicklung läuft umgekehrt. Die frühesten Kunstbetätigungen aller Völker sind ornamental-architektonisch, Produkte eines geometrisch-dynamischen Spielsinnes gewesen und erst in Zeiten des Niederganges ist der naturalistische Schilderungtrieb erwacht. Der primitive Mensch hat nicht den Wunsch nachzubilden, was er sieht, sondern er kennt nur sich selbst; alles weist ihn ins Uebersinnliche, ins Symbolische, deren künstlerischer Ausdruck in erster Linie die geometrische Figur und, weiterhin, die abstrakte Formenwelt der Baukunst ist. Was nicht zu des Tages Notdurft gehört, wächst ihm ins Religiöse hinein, der religiösen Symbolik dient seine Kunst vor allem. Am Ende einer Kulturepoche ist der Mensch jedoch ein aufgeklärter Zweifler, der mit der Gottheit das Ideal und mit dem Ideal die Lust am Symbol verloren hat. Er unterhält sich nun damit, die übernommenen Formen zu übertreiben, zu subjektivieren und zu naturalisieren, oder er geht über das abstrakte Architektonische hinaus, sucht nach neuen Ausdrucksmitteln, die seinem differenzierteren Wesen genügen und kommt dahin, Erscheinungen zu schildern, anstatt Gesetze formal zu begreifen: er gelangt zum Malerischen. Seiner komplizierteren doch auch weniger geschlossenen Geistesrichtung gelingen, aber genügen auch nicht starre artistische Allgemeinheiten; was er hier aufgeben muß, gewinnt er aber andererseits an lebendigem Reichtum der Anschauung. Das Wollen bricht sich in seiner nervöseren Ästhetik, strebt zur Vielfältigkeit, sucht das Allgemeine im Besonderen und an Stelle des okkultistisch-mathematischen Ideals tritt das naturalistisch-malerische.

Zu übersehen beginnt man die Abwicklung dieses Gesetzes in der griechischen Kunst. Dort wird der Weg klar illustriert durch die Entstehung der Säulenordnungen, von der strengen dorischen über die jonische zur naturalistischen korinthischen Form und ebenso durch die

Skulptur, deren früher starrer Stilismus in dem dekorativ-naturalistischen Schwung der späten Zeit endigt. Eine ähnliche Wandlung vom gesammelt Tektonischen zum bewegt Dekorativen, also Malerischen, zeigt die Geschichte der Gotik, die, von romanischer Herbheit ausgehend, den Stilgedanken bis zum üppigen Flamboyant hinaufführte. Natürlich ist diese Entwicklung zum Malerischen nie etwas Absolutes, sondern hält sich immer in den Grenzen der Stilidee. Der späte Naturalismus der Griechen erscheint dem Modernen noch durchaus strenge in der Form; er war es jedoch nicht dem Geiste jener Kunstanschauung nach. Die Epochen knüpfen naturgemäß am Ende der vorhergegangenen an, sofern Beziehungen nachweisbar sind, beginnen also mit dem Grad von Freiheit, der, im Sinne jener abgeschlossenen Kultur, bereits Entartung war. Die ersten Bildungen der Renaissance gehen in ihrer malerischen Haltung über die letzten der Antike hinaus; innerhalb der Renaissance selbst aber, gegen die reifen Werke der Mitte und die in Naturalismus und Manier zugleich entartenden des Endes gehalten, sind sie strenge zu nennen. Erbe der Endbildungen der italienischen Renaissance und ihrer nordischen Nachblüte in den Niederlanden ist die neue Zeit geworden; sie hat den ganz entscheidenden Schritt zur Individualisierung der Kunst, die in jener bodenkräftigsten Malerei der Geschichte, in der niederländischen, begonnen worden ist, notwendig vollenden und eine Arbeit leisten müssen, die streckenweis mehr den Charakter einer socialen als den einer artistischen Bewegung trägt.

Der moderne Mensch.

Der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts hat innerhalb weniger Generationen eine ungeheure Erweiterung des Gesichtskreises erlebt. Völker, die sich fern und fremd waren, sind einander nahe gerückt und die neuen wirtschaftlichen Beziehungen haben einem lebhaften Austausch der geistigen Besitztümer die Wege geebnet. Der Begriff einer engeren Heimat verliert immer mehr an Bedeutung, weil die kosmopolitisch geweitete Lebensform für kulturell entscheidende Teile der Völker notwendig und natürlich wird. Mit dem beschaulichen Heimatsinn sind alle Anschauungen vom Leben, die gewissermaßen von einem festen Punkte aus gebildet werden, alles Fremde auf einen

bleibenden Zustand als Gegensatz beziehen und es nach einer bestimmten Norm messen, in Frage gestellt. Der moderne Mensch fühlt sich überall zu Hause und kommt allmählich dahin, die frühere absolute Anschauungweise mit einer mehr relativen zu vertauschen; ein Leben gilt nicht mehr als Mittelpunkt, worum die ganze Schöpfung kreist, sondern als eine zufällige Form, die ebensogut anders sein könnte. Es ergeht dem Einzelnen, in seinem Verhältnis zur äußeren Welt, nun etwa, wie es den Völkern in ihrem Verhältnis zum Universum erging, als die Wissenschaft den geozentrischen Glauben zerstörte und damit dem Selbstbewußtsein einen entscheidenden Stoß versetzte. Nicht mit klarem Bewußtsein, aber darum nicht weniger konsequent, wächst die Gleichgültigkeit gegen das, was früher nach ungeschriebenen Konventionen als heilig galt. Diese wirtschaftlich erzeugte relative Betrachtungweise, die sich zuerst dem Einzelnen nur als Nebengefühl aufdrängt, wird vertieft durch die Irreligiosität. Die Wissenschaft, die ihren kritischen Geist bis in die tiefsten Schichten der Gesellschaft dringen läßt und einen Schleier nach dem anderen von den Geheimnissen der Natur zu ziehen sich bemüht, hat die Reste alten Glaubens erschüttert und auf den natürlichen Zusammenhang aller Dinge hingewiesen. Dem modernen Menschen werden die Teile der Schöpfung kausal erklärt und wenn das Ganze auch ebenso dunkel bleibt wie je, so glaubt sich die Logik doch berechtigt, von den Teilen aufs Ganze zu schließen. Der praktischen Mystik des Christentums folgen Rationalismus und Materialismus, die im Verneinen der sittlichen Endziele der Weltordnung ebenso eifrig sind, wie die Religion es im Bejahen war. Anstelle des Glaubens tritt bestenfalls die theologisch gefärbte Philosophie, die, von mannichfaltigen Systemen beraten, versucht, für den enthronten Gott ein zulängliches Korrelat zu finden. Selbst die Behutsamen unter den Gebildeten, die sich von der Staatsreligion auch innerlich nicht lossagen, beten nicht mehr von ganzem Herzen. Ihr Christus trägt die Züge eines milden, der Diplomatie nicht unzugänglichen Philosophen oder ethisch begeisterten Dichters, die Religion ist ihnen zur Hälfte ein ästhetisches Sonntagsspiel und zur andern Hälfte praktischer Staatsgedanke. Der Masse aber ist die Religion nichts als ein Geländer, das baufällig den schwank und schmal über die Abgründe des Daseins dahinleitenden Steg einfriedet, dessen sie sich im gewohnten Trott nicht bedienen, weil das Bewußtsein seines Vorhandenseins den Schwindel schon bannt. Greift aber

einmal eine Hand fest zu, um sich vor dem Fall zu bewahren, so bricht der Zaun dem ersten Anprall. Der krasse Widerspruch zwischen dem Inhalte der Christenlehre und seiner äußeren Darstellung durch die Kirche kümmert den Indifferenten nicht; Weiheakte sind ihm dramatische Sensationen. In dieser temperamentlosen Akkomodation gedeiht kräftig die Skepsis, auch dort, wo ihre Konsequenzen laut verdammt werden. Der Materialist, der es doch scheut, als solcher zu erscheinen, materialisiert sich die Religion; die Grundstimmung ist überall der Atheismus, der bewußte oder unbewußte, der feige oder der mutige. Die Konsequenten erleben es, in Schmerz, Verzweiflung oder Resignation, daß sich ihnen die Welt, unter dem Einfluß der wissenschaftlichen Kausalitätlehren, entgöttert, daß in dem gewaltigen aber grausam gleichgültigen Spiel von Ursache und Wirkung, als das der moderne Mensch, im ersten Stadium jungen Erkennens, die Natur glaubt begreifen zu müssen, Hoffnung und Vertrauen auf sittliche Endziele des Lebens verloren werden, daß dem prüfenden, zersetzenden Verstand, zu plötzlich bereichert von exakten Wahrheiten, der Weg zu jener Höhe gewiesen wird, wo das zagende Herz hoffnungslos ins Nichts starrt und entweder zu Grunde gehen oder erkalten muß. Wo sonst Hoffnungen das Frühlingsblühen verklärten, die lebensfrohe Phantasie alle Natur mit einem Götterleben bevölkerte, wo das Vertrauen zu einer ewigen Güte sich Antworten auf jauchzende Fragen erfand, da glotzt dem Ernüchterten nun der unbeseelte Weltenwille in seinem blinden Walten entgegen. Der Wald ist nicht mehr der trauliche Aufenthalt schöner Träume und Verheißungen, sondern eine Ansammlung unheimlicher, pilzartiger Gewächse, die Wolken ballen sich nicht mehr zu heldischen Gebilden, zu luftig bunten Gleichnissen, sondern sind nichts als Nebel, die in formlosen Schwaden ewig zerfließen und sich erneuern. Der Mensch erscheint nicht länger vom Odem des Schöpfers beseelt, sondern ist willenloses Produkt einer ziellosen Notwendigkeit, in allem determiniert, und seine schönen Gefühle sind auf physikalische und chemische Vorgänge im Organismus zurückzuführen. Eine Trostlosigkeit, der nichts groß und nichts klein, alles gleich wichtig und unwichtig scheint, lacht jedes Ideals.

Auf die Begriffsform der Relativität weist auch das soziale und politische Bewußtsein hin. Die Staatsform ist nicht länger eine göttliche Institution, sondern ausschließlich Produkt der Zweckmäßigkeit, abhängig allein von Interessenfragen. Die entscheidende

Macht des Kapitals verbürgt Jedem die Möglichkeit zur Herrschaft und da infolge dessen Ansehen und gesellschaftliche Würde vom Erwerbssinn abhängen, verschiebt sich die soziale Wertung des Ethischen. Die vererbten aristokratischen Grundsätze verlieren täglich an Kraft und werden nur als äußere Form in der gewandelten Zeit beibehalten, weil andere Repräsentationformen noch fehlen und das öffentliche Leben zur Groteske würde, wenn man nicht mittels dieser absterbenden Traditionen Haltung bewahren könnte.

Das und vieles andere wirkt zusammen, dem modernen Menschen den Glauben an absolute Normen zu erschüttern. In dieser allgemeinen Anarchie des Gefühls, bei dem Mangel jeder umfassenden Konvention, ist der Einzelne in allen geistigen Fragen auf sich selbst angewiesen und wird zum Subjektivismus geradezu gedrängt. Da nur die negativen Anschauungen allgemein sind, muß Jeder sehen, wie er sich die zum Leben notwendigen Bejahungen konstruiert. Eine feste Organisation gibt es nur in Fragen des materiellen wirtschaftlichen Lebens. Die natürliche Folge dieses Anarchismus im Geistigen ist die Gruppenbildung. Menschen auf ähnlicher Bildungstufe und verwandten Temperaments tun sich zu geistigen Brüderschaften zusammen, die sich gegenseitig ausschließen, sogar bekämpfen. Da die Unmündigen sogut wie die Selbständigen um eine Weltanschauung oder doch um eine notdürftige Lebensform zu kämpfen haben, ist die Mannigfaltigkeit dieser Gemeinschaften groß; und da nur große Herzen und starke Geister den Nihilismus aushalten und persönlich überwinden können, die Zeit aber auch die Schwachen in unlösbare Probleme hineinhetzt, entsteht ein ungeheurer Wirrwarr, eine Ueberfülle kleiner Subjektivitäten tritt auf und die Verzweiflung setzt sich grotesk in Cynismus, Sentimentalität, Indifferentismus, Materialismus oder andere niederen Erscheinungformen um.

Es liegt im Wesen solcher aufs Relative gerichteten Gefühlsweise, daß sie sich mit Gründen materialistischer Logik allem widersetzt, was dem Heroischen verwandt ist. Das heißt: aller stärksten Vitalität. Die scheue Ehrfurcht vor der persönlichen Überlegenheit muß mehr und mehr schwinden, weil der Mensch nun als Produkt der Vererbung und des Milieus, der höhere Geist als Ergebnis eines glücklichen Gehirnbaues angesehen werden. Je allgemeiner sich der schrankenlose Subjektivismus durchsetzt, desto weniger ist dieser willens, dem Individualismus, der sich von ihm unterscheidet wie der Wille vom

Eigensinn, einen Vorzug einzuräumen. Das Selbstgefühl ist durch das Gran Freiheit, das Jeder genießt, genug gewachsen, um keinen geistigen Zwang wissentlich zu dulden, aber viel zu schlecht fundiert, um sich den dadurch eintretenden Mangel an höherem geistigen Leben selbst ersetzen zu können. Eine Nebenerscheinung dieser lauernden, nervösen Selbstzufriedenheit, ebenfalls aus dem Rationalismus logisch hervorgeganen, ist das Verdorren der Phantasie. Wo diese nicht waltet, fehlt dem Dasein die Verklärung durch die Schönheit, das Leben schleicht dämmernd dahin, ohne Höhepunkte zieht sich der Weg durchs graue Vielerlei und mit der Illusionkraft verliert jeder Charakter Zeichnung und Farbe. Wohl ruht niemals der Versuch ganz, sich mittels der Phantasie zu erheben; immer drückt jedoch die unüberwindbare Skepsis die Flügel zu Boden, macht die Freude trostlos, das Leid häßlich und klein, das Laster niedrig und gemein. Was an Phantasie fortlebt, flüchtet sich in die mathematische Spekulation, in die Mystik der Rechnung und in den Experimentiersaal des Naturforschers. Ingenieure und Chemiker sind der Zeit die poetischen Phantasten geworden, indem sie Möglichkeiten technischer Erfindungen zeigen, die wie Märchen anmuten und doch nicht die kleinste Befriedigung bringen würden, wenn sie Wahrheit wären. Vor dem Mikroskop, im Anblick der schauerlichen Gestaltung eines Flohkopfes oder des Bazillengewimmels, kehrt die verlorene Phantasie, als Schaudergefühl vor den tätigen Kräften der Welt, auf einen Augenblick zurück.

In solcher Atmosphäre ist dem modernen Menschen bestimmt zu atmen. Das allgemeine Niveau hat sich vielleicht um eine Linie gehoben; aber dafür fehlen die großen Tiefen und Höhen, die Kolossalitäten im Guten und Bösen. Aus heldischer Lebenskraft ist zähe Energie geworden, aus Temperament Nervosität, aus Ehrgefühl Empfindlichkeit, aus Individualismus Subjektivismus. Der allgemeine Fatalismus, der sich durch materielle Lebensfreuden und Anwandlungen der Eitelkeit allein ruckweise überwinden läßt, bringt nur negative Tugenden hervor. Er hat als Zeichen seiner Unkraft das soziale Mitleiden gezeugt, das nie voraus, sondern immer nur rückwärts sieht und den besten Kulturwillen lähmt.

Während sich die Eindrücke jagen und drängen und das Getöse der Zufälligkeiten, durch kein inneres Gesetz mehr geordnet, ihn umbrandet, arbeitet der moderne Mensch mit einer seltsamen Unermüdlich-

keit, die einer Art von sozialen Furchsamkeit entsprungen ist, einer intellektuellen Rastlosigkeit, die nicht große aber viele Dinge schafft. Ihm ist das Leben nur Mühe, der Erhaltungkampf scheint Ziel und Zweck alles Daseins. Ein Tätigkeitinstinkt, wie man ihn im Bienenstaat beobachten kann, der weit über das zur Erhaltung Notwendige hinausgeht, beherrscht jeden Einzelnen; kraft dieses Instinktes wird die Arbeit mit eiserner Logik organisiert und es werden, im Verein Vieler, Werke vollendet, die gewaltig im Umfange sind, aber nie groß, kolossal, doch nie erhaben. Die letzten Ursachen dieses Arbeitfiebers sind nicht zu entdecken; doch muß der Trieb, sich selber unbekannt, einem Ziel zustreben, das wir nicht erkennen können. Hand in Hand mit der Arbeit geht der aufs Objektive gerichtete Wahrheitwille, der nüchtern und ohne Wärme ist, doch unaufhaltsam vorwärts drängt und sich großer Resultate zu rühmen weiß. Ein Wahrheitdrang ohne Phantasie und Feuer, ohne ideale Konsequenzen, nur im Dienste praktischer Nützlichkeit und sich selbst genug. Das Wissen um des Wissens willen genügt dem modernen Menschen; er blickt wie mit überlegenem Hohn nach jeder neuen Entdeckung zu dem toten Begriff Gott zurück, mit einem Hohn, der letzten Endes doch nur die große, stumpfe Verzweiflung, Trauer und auch die ratlose Sehnsucht verbergen soll.

Es ist unnötig zu untersuchen, ob diese Art der modernen Menschen stark oder schwach zu nennen sei; um einer ganzen Zeit und großen Völkern Zensuren zu erteilen, fehlt dem Menschen jedes Richtmaß. Was dem Lebenden als Schwäche erscheint, kann die Vorstufe der Kraft, und die scheinbare Gesundheit kann dem Tode sehr nahe sein. Die Gesetze des Lebens sind uns verborgen; nur im Rückblick erkennen wir etwas wie einen Willen in der Geschichte. So unmöglich es für den Lebenden ist, ganz ohne Bitterkeit von den Zuständen seiner Zeit, ganz gerecht von seinen Zeitgenossen zu sprechen, so nötig ist es doch, mit einem Endurteil, das nichts wäre als eine Privatmeinung, zurückzuhalten. Sicher ist nur, daß der moderne Mensch das organische Produkt einer langen Entwicklung ist und daß die Arbeit des Künstlers, von der nun gesprochen werden soll, von allen lebendigen Menschlichkeiten durchaus determiniert wird. Es ist zu untersuchen, wieweit die Kunst von ihrem Zeitmilieu beeinflußt wird, wie weit sie ihrerseits wieder Einfluß darauf übt und welche Schlußfolgerungen aus dieser Wechselwirkung gezogen werden können.

* *
*

Das Bedürfnis nach neuen Kunstbegriffen ist mit dem demokratischen Gedanken groß geworden. In den Revolutionen des vorigen Jahrhunderts hat sich mit der Freiheitidee, die das Individuum zur Selbstverantwortlichkeit reif glaubt und sein Verhältnis zum Staat auf Entschließungen freier Majoritäten gegründet wissen will, manches verändert, das niemand eigentlich ändern wollte. Es zeigt sich jetzt, daß der Wille, der nur politisch gemeint war, seine eigene Konsequenz hat und überall auf die geistigen Gebiete hinübergreift. Der Kunsttrieb, der sich jeder agilen Lebenskraft bedient und ganz auf lebendige Gegenwart angewiesen ist, hat nicht einen Augenblick gezögert, mittels der entfesselten sozialen Kräfte zu wirken. Er gibt uns damit einen Beweis, daß er in seinen Formen ebenso wandlungfähig ist, wie das Leben selbst, und daß es nicht Gesetze für ihn gibt, als allein das eine, das schon in seiner Wesensart enthalten ist. Niemals scheut er, was uns als Rückschritt oder Verirrung gilt; er will nichts anderes als wirksam sein und sich selbst bezwecken.

Selten hat es eine weniger günstige Zeit zur Kunstbetätigung gegeben als die Gegenwart. Ein neuer Zustand der Dinge sucht sich langsam durchzusetzen, der Geist strebt in ein ungewisses Neues hinein und ist doch ganz beladen mit alten Vorstellungen und hemmenden Erinnerungen. Mit der politischen Freiheit weiß niemand schon etwas Rechtes zu beginnen, nirgend kann das materiell Erworbene im idealen Sinne genützt werden. Die unhemmbare Logik des großen Umschwunges zeigt sich von Jahr zu Jahr deutlicher, in greifbaren Wirkungen, und erschreckt die kühnsten Vorkämpfer, die sich das in blutigen Kämpfen erworbene Ideal viel beschaulicher und nicht so nüchtern, kalt und folgenschwer gedacht haben. Die politische Freiheit hat den Kapitalismus und die Geburt der Industrie gebracht; die Massen, dem Worte nach erlöst aus der Sklaverei und in der Tat von einem engen Staatszwange befreit, finden sich in einer schlimmeren, namen- und gestaltlosen Abhängigkeit wieder, sehen sich in die Notwendigkeit versetzt, im Kampf ums Dasein als Freie zehnmal mehr Kraft zu entfalten, als sie es als Knechte in der Knechtschaft mußten. Und doch fühlt jeder Einzelne sich als Herr. So weit seine kapitalistische Kaufkraft geht, ist er es auch: ihm dient der ganze Markt, so lange er zahlungfähig ist. Warum soll er da nicht Kunst kaufen können, wie alles andere? Ein ästhetisch erhöhtes Behagen lernt er fordern,

wie er es in seinem von keinem geistigen Freiheitstrahl noch erhellten Kopfe versteht und ein sich stetig steigerndes Angebot sorgt für die Befriedigung aller seiner Wünsche. Zum ersten Male in der Geschichte ist die Kunst Spekulationobjekt geworden. Die soziale Entgitterung, die Schrankenlosigkeit der Erwerbsmöglichkeit haben folgerichtig dahin geführt, die Kunst zu einem Beruf wie jeden anderen zu machen. Des Talentes bedarf es nicht immer. Das meiste von dem, was verlangt wird, kann jede Intelligenz lernen, und wenn der Staat Kunsterziehunganstalten gründet und sie mit Feierlichkeit umgibt, so hängt das mit einem Atavismus des Gefühls zusammen und mit einer Empfindung, die im Ungewissen sich an die Tradition, als an das allein Sichtbare und darum sicher Scheinende hält. Es herrscht in der Kunst Angebot und Nachfrage; nach den Gesetzen des wirtschaftlichen Lebens regelt sich auch der quantitativ bedeutendste Teil der Kunstproduktion. Auch unsere Zeit hat nun eine Majoritätkunst, aber im anderen Sinne als die Vergangenheit. Früher gehörte die Kunst nicht dem Einzelnen, sie war Besitz der Allgemeinheit und eben darum für Jeden in ihrer Vollständigkeit vorhanden; heute besitzt jedes Individuum ein Stück von ihr, niemand hat sie ganz und sie fehlt der Allgemeinheit. Es gibt nicht ein umfassendes Ideal oder eine anerkannte Konvention, worauf sich der Künstler mit seinem Schaffen stütze, sondern Interessentenkreise, die sich um bestimmte Künstler scharen. Diese Kreise wählen, ihrer Bildungstufe entsprechend, ihre Künstler, und es gibt so viele Nuancen im Kunstleben, wie es Bildungnuancen im sozialen Leben gibt. Der Nachfrage entspricht das Angebot. Die Forderungen stammen in ihrer Mehrzahl nicht aus idealen Veredlungbedürfnissen, sondern aus profanen Luxusbedürfnissen, aus einem ganz unausgebildeten künstlerischen Spieltrieb Unbesonnener. Zur Bildung von selbständigen Kulturforderungen hat die neue Ordnung der Dinge noch nicht Zeit gelassen; da infolgedessen konzise Aufgaben und die Einmütigkeit des Wollens fehlen, die dem Künstler Resonanz sichern, muß die Kunst notwendig unselbständig werden. Jede starke artistische Tätigkeit, die in die Breite wirken will, braucht Konventionen. Form setzt stets Übereinkunft voraus. Diese ist aber ein Gebilde, das in der Kunst nicht entstehen kann, wenn ihm nicht religiöse und soziale Konventionen vorhergehen. Solche fehlen der Zeit nach ganz oder wachsen doch erst langsam aus den veränderten Verhältnissen heraus. Die Kunst ist die späteste Frucht einer Kultur. Die Menschen unserer Zeit wollen sie schon pflücken, bevor nur ein Anfang gemacht ist. So

muß es geschehen, daß sich der im Dienste des Kapitals stehende Berufskünstler der alten Kunst ausgiebig bedient, die ihm im Zeitalter der Archäologie und Photographie so leicht erreichbar ist, und diese, für das Tagesbedürfnis kümmerlich zurechtgestutzt, dem Publikum darbietet. Bis in die Kammer des Arbeiters steigt die profanierte Tempel- und Fürstenkunst hinab; es bleibt nicht bei der Nachahmung eines Stils, vielmehr werden die Formenschätze aller Zeiten durchwühlt, beraubt, und nichts ist sicher vor dem Eifer, den die Angst ums tägliche Brot in Atem hält. Was an Neuem dem Alten hinzugefügt wird, ist dem Willen der Kundschaft angepaßt, einem Willen, der bei Menschen, die eben aus den Niederungen der völligen Gebundenheit wild und ängstlich heraufgekommen sind, roh und unausgebildet sein muß. Ein allgemeines Schmeicheln vor den Instinkten der Masse beginnt und der Künstler, der es nicht mitmacht, muß sich mühsam, unter Entbehrungen und in steten wirtschaftlichen Kämpfen eine kleine Gemeinde werben.

Dieses ist nicht ein Urteil, sondern eine Konstatierung. Die Zustände der Zeit sind ein notwendiges, geschichtliches Produkt und darum über eine Verurteilung so ganz erhaben, wie das die Ernte vernichtende Wetter über den Zorn des Landmannes. Gerade diese Zeit zeigt die Kraft des ewigen Kunsttriebes, der aus Sumpf, Lava und Neuland eine Vegetation hervorbringt, unter unendlichem Unkraut Blumen, die noch nirgend gesehen worden sind. Wohin die Entwicklung zielt, ist nicht zu ergründen. Wir stehen am Beginn einer rätselhaften Epoche und jede Prophezeihung ist eitel Prahlerei. Selbst die pessimistische Meinung, wir befänden uns vor einem Ende, ist eitel; denn das Leben wird weitergehen und niemals irren.

* * *

Der Künstler hat die Ausbildung des Talentes und der Persönlichkeit nun getrennt vorzunehmen. Da der Zeit eine selbständige reife Kunst fehlt und auch an eine Tradition unmittelbar nicht angeknüpft werden kann, muß das Technische an Beispielen der Kunstgeschichte gelehrt werden. Mit der Nachahmung und Darstellung überlieferter formaler Kunstideen, zum Zwecke der Uebung, muß aber auch ein Teil von dem Geiste, der jene zu verschiedenen Zeiten entstandenen Formgedanken produziert hat, auf den Schüler übergehen, bei den Reproduktionen einst erlebter Schönheiten müssen diese notwendig

einen Nachklang des Erlebnisses im Reproduzierenden wecken. Das geschieht dem jungen Künstler in einer Zeit, wo die eigene Persönlichkeit noch unentwickelt die ersten unsicheren Tastversuche macht und die Natur allen Eindrücken offen steht. Von vorn herein wird der Wille zu sich selbst gelähmt. Viele halten diese Einwirkung des Geistes der Vergangenheit für fruchtbar und fördern sie, wo immer es angeht; vor allem denken Die so, deren Geist zwischen Altem und Neuem schwankend und ungewiß in einem Zwischenreich des Kompromisses beharrt, vor allem auch Die, denen die akademische Erziehung der Jugend anvertraut ist. Der Einfluß alter Vollkommenheiten, in dieser Weise provoziert, erfolgt aber zu früh und schadet dem Schüler, weil die Annäherung nach Schulprinzipien und nicht nach Gesetzen der Wahlverwandtschaft stattfindet. Recht zu nutzen weiß nur der gereifte Künstler das Überlieferte, nur er hat die einsichtige Ehrfurcht und das volle Verständnis, nur er auch weiß lebendig an Traditionen anzuknüpfen. Für die Scharen, die sich in die Akademie drängen, um die Kunst als Beruf zu lernen, gibt es allerdings heute ein anderes Lehrmaterial nicht. Der Erfolg dieser Lehrmethode richtet sich nach der Art der Schüler. Erreicht wird von allen eine gewisse Geschicklichkeit der äußeren Darstellung, eine oberflächliche Fähigkeit, alle bekannten Formensprachen zu beherrschen. Wenn es später nötig ist Selbständiges zu schaffen, wird der am wenigsten Individuelle nach dem Prinzip eines bequemen Eklektizismus die Kunstelemente einiger Jahrtausende benutzen und die so gewonnenen Teile mit dem geistigen Bande eines profanen Modebedürfnisses, eines kleinlichen Naturalismus verbinden. Da das einst ideal Geborene sich aber durch etwas Profanes nie beherrschen läßt, ist die so entstandene Kunst zwiespältig, unorganisch und hat nur für den Tag Geltung. Sie ist die Tageskunst der Massen, eine Kost, gemischt aus den niedersten Profanbedürfnissen und den letzten Nachklängen tiefer Schönheiten. Die junge Selbständigkeit sieht sich dagegen durch die Erziehung des Talentes zum Formalismus vor der Aufgabe, kostbare Jahre zu verwenden, um sich von dem Gelernten innerlich wieder frei zu machen; ihr bleibt nur der Vorteil, die Hand geübt, das Auge geschärft zu haben. Alles Geistige aber muß kritisch gesichtet werden, bevor ein selbständiges Produzieren möglich ist, und in dieser Arbeit der Verneinung wird eine der wertvollsten Eigenschaften des Künstlers: die Naivetät, meistens eingebüßt. Nicht genug, daß der persönlich geartete Künstler allein,

ohne Vorgänger und ohne die Stütze einer lebendigen Konvention, eine eigene Kunstsprache erfinden muß, die möglichst Vielen das sagt, was er mitzuteilen hat; daneben muß er Jugendgefühle, die durch die Erziehung in eine falsche Strömung geraten sind, zurückleiten und auf Wegen kritischer Selbsterkenntnis noch einmal zum Ausgangspunkte zurückkehren. Er kann das für den Künstler wichtigste Jahrzehnt, die Periode intuitiver Empfänglichkeit, in der alle spätere Erkenntnis noch Gefühl ist, wo die Phantasie gebärkräftiger ist als jemals nachher und wo ein ganzes Künstlerleben oft im voraus mit Entwürfen und Plänen großer Werke versorgt wird, nicht ausnutzen. An Stelle der Phantasie tritt die Urteilskraft, deren bestes artistisches Werkzeug der Geschmack ist; und aus dieser Disposition ergibt sich leicht die Produktion des Ästhetischen um seiner selbst willen, ohne Beziehung zum Universalempfinden.

Dieses Allempfinden selbst ist auch problematisch. Die Kräfte der Zeit können von der Seele wohl nacheinander empfunden und erlebt werden, aber nie alle zugleich, weil sie sich oft widersprechen und aufheben. Aus Selbsterhaltungtrieb muß der schaffende Mensch sich beschränken und der Anarchie ein Ende machen, indem er einen Teil dessen, was zur Lösung drängt, ausschaltet. Es geht nicht an, als Mensch atheistisch nüchtern zu denken und als Künstler phantastisch zu schwärmen, hier mitleidig anzuschauen, während dort ein schicksalgehärteter Egoismus waltet. Eine Kraft hebt die andere auf. Und nichts auch schadet dem artistischen Schöpferwillen mehr, als die innere Unsicherheit. Darum schließt sich jeder moderne Künstler der Geistesrichtung an, die seinen Anlagen, Neigungen, seinem Temperament und Urteil am meisten zusagt, und ignoriert, was mit ihr nicht zu bewältigen ist. Das bedingt die Spaltung der Kunst in viele Teile, deren jeder einer solchen Geistesrichtung entspricht. Es entstehen Gruppen von Künstlern, die immer ihr besonderes Publikum haben; alle sprechen sie eine eigene Kunstsprache, die oft, wie eine Geheimschrift, nur von den Eingeweihten verstanden wird. So wird der persönliche moderne Künstler Spezialist, seine Tendenz ist die Originalität. Die Schwelle des Genialen kann er fast nie überschreiten, weil das Wesen des Genies darin besteht, umfassend zu sein, während das Talent auf Teile angewiesen ist; er ist Produkt und Opfer des allgemeinen Subjektivismus. Da alles Tendenz ist, wird er Exponent der Tendenzen, spricht nicht zum ganzen Volk, sondern zu einem Kreis

von Wahlverwandten. In einsamen Stunden nur träumt er von einer Harmonie. Doch ein Mittel, sie Tat werden zu lassen, giebt es nicht, weil eine Harmonie immer nur von einer anderen erweckt werden kann.

Neue Wahrheiten.

Die Geschichte der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist im wesentlichen eine Geschichte des Naturalismus. Früher waren Epochen, in denen die Kunst naturalistische Tendenzen hatte, stets Verfallzeiten; mit der Erweiterung einer idealen Stilidee ins malerisch Schrankenlose klang eine Kultur ab. Die Antike, die Gotik, die Renaissance: alle diese Stile endeten in der gefährlichen Freiheit, wo das Subjekt sich von den Konventionen zu lösen sucht. Die Kunst der neuen Zeit dagegen sah sich vor der Aufgabe, eine schon konsequent durchgeführte naturalistische Idee, die sie als Erbe übernehmen mußte, einerseits zu Ende zu führen und andererseits mit neuem Charakter zu füllen, um einen Ausgangspunkt zu gewinnen. Darum zeigt sie sich durchaus als Kunst einer Übergangsepoche. Jene große Zeiten wurden stets eingeleitet von Künstlern, die Genie im Herzen trugen, mit unsicherer Hand das Ideal bildeten, und sie endeten, wenn das Verhältnis sich verkehrte, das Genie nur noch in der Hand, aber nicht mehr im Herzen war. Der moderne Künstler ging jedoch an seine Arbeit als Könnender, der nicht weiß, was er empfinden soll und darf, er war der Lehrling aller Kunstepochen, technisch ganz erfahren, als er den Wunsch spürte, Eigenes zu sagen. Und doch konnte er eigentlich, trotz seiner Virtuosität in der Handhabung fremder Kunstsprachen, garnichts; denn das wahre Können ist unlöslich mit der lebendigen Empfindung verknüpft. Der Maler des neunzehnten Jahrhunderts hat im Sinne der Renaissance, des Rokoko, oder der alten Holländer malen können; aber erst jetzt, nach fünfzigjähriger angestrengter Selbstzucht, nachdem der lebendigen Empfindung wieder vertraut wird, sind einige der Besten dahin gekommen, nicht ebenso, aber ebenso gut wie die alten Holländer zu malen. Sie sind wahrhaft Könnende geworden, trotzdem ihre Kunst durch die Gefühle, die darin leben, primitiv und fast unbeholfen aussieht, haben das Virtuosentum überwunden und die Malerei da wieder begonnen, wo sie mit den alten holländischen Meistern aufgehört hat.

Die Renaissance stand auf der Grenzscheide zweier Weltalter. In ihr war ein seltenes Gleichgewicht von Konvention und individueller Freiheit; die Wurzeln dieser Kunst zogen ihre Lebenskraft aus dem Geiste alter Kulturen, indes der Gipfel in die Lüfte einer neuen, freieren Zeit strebte. So glichen die Kräfte, die beharrenden und treibenden, sich aus und brachten eine Vollendung hervor, wie sie stets der Zusammenklang zweier gleich starker Energien schafft. Diese ganze Kultur balanzierte zwischen Auf- und Abstieg. Mit ihrem Ende begann die neue Zeit. Der persönliche Freiheitdrang zersprengte eine Konvention nach der andern, der Mensch verließ die Heimat der Jahrtausende, wanderte führunglos in die Zukunft hinein und ergriff, da ihn die überkommenen Formen inhaltlos dünkten, das Nächste: das Wirkliche. Doch in dem Augenblick schon, wo er es ergriff, sann er darauf, es ideal zu erhöhen. Beladen mit den Erinnerungen und Atavismen vieler Jahrhunderte, rang er nach Ursprünglichkeit und versuchte von unten herauf ein Ideal zu bauen.

Die Renaissance schickte ihre Genies bis an die Grenze der nächsten Kulturepoche vor und hier und da auch wohl schon darüber hinaus; wir aber verlieren noch jetzt Nachzügler an diese letzte große Periode konzentrierter menschlicher Selbstbesinnung. Eine Universalnatur wie Goethe steht zwischen zwei Welten, berührt beide zugleich mit seinem Geiste und weist der Neuzeit Wege, indem er sich auf das Alte stützt. Doch wird ein Standpunkt wie der seine immer unhaltbarer, je weiter wir vorschreiten. Während wir einem Teil seiner Lehre folgen, müssen wir den andern Teil notwendig preisgeben. Er hat gelehrt, nicht spekulativ von oben nach unten zu operieren, sondern empirisch von unten nach oben. Dieses Prinzip, das er nur in Erkenntnisfragen anwandte, benutzen die schöpferischen Künstler der neuen Zeit auch in Fragen der Kunst. Sie verwerfen die hastige Konstruktion eines Ideals und fordern, daß es organisch aus lebendigen Wirklichkeiten herauswachse. Wie Goethe im Naturwissenschaftlichen ein Naturalist mit idealer Tendenz war, so sind diese Modernen es im Künstlerischen. Dadurch lösen sich ihnen von selbst die Fäden, die den Artisten Goethe an die Tradition fesselten und seinen Produktionen Halt und Stil gaben. Freilich nicht mit einem Male, denn der Verbindungen sind viele. Und sind die Fäden wirklich alle gelöst, so haben sich in dem fortschreitenden Idealisierungprozeß andere gebildet, die ebenso wie jene das Neue dem Alten verknüpfen. Denn da die Menschennatur sich in

den Grundzügen immer gleich bleibt, müssen sich in allen Kultursummen gleiche Größen finden, die dann von selbst aufeinander weisen und den Zusammenhang herstellen. Nur ist dieser Zusammenhang dann nicht Absicht, sondern natürliche Folge einer gründlichen Selbstbesinnung und darum um so viel fester.

Die Begriffe Natur und Wirklichkeit, die hier scheinbar im Gegensatz zur Kunst der Vergangenheit stehen, sind freilich nicht absolut zu nehmen. Es kann nicht gesagt werden, die Natur sähe so oder so aus, wäre dies oder das. Sie ist alles und nichts, stets sich gleich und doch auch ewig wandelbar. Wie sie angeschaut wird, so ist sie. Viele Seiten ihres Wesens hat sie den Künstlern schon gezeigt und immer neue hat sie doch wieder zu enthüllen. Stets ist es die besondere Art einer menschlichen Anschauung, die man meint, wenn von der Wirklichkeit in der Kunst gesprochen wird; diese Anschauung aber ist von allem determiniert. Das Auge glaubt Wirklichkeiten, plastische, objektive Wahrheiten zu sehen und betrachtet doch eigentlich nur, auf dem Wege über die Außenwelt, die eigene Seele, von der es erst geöffnet worden ist. Wenn diese Seele eng und klein ist, so wird es auch das Gegenbild der Natur sein; fühlt sie groß und sehnsüchtig, so wird auch die Wirklichkeit mit großen Bildern antworten; versteht sie, die dauernden Empfindungen architektonisch zu gliedern und einer Idee einzuordnen, so wird diesem Stil des Seelischen ein ebensolcher der künstlerischen Anschauung entsprechen. Hat die moderne Kunst also beschlossen, in der Malerei von der Anschauung des sichtbaren Natürlichen und in den architektonischen Künsten vom unsichtbaren Natürlichen auszugehen, und ist sie damit zu anderen Resultaten gekommen, wie dieselbe Tendenz in früheren Zeiten, so heißt das: sie sieht das Natürliche durch das Medium anderer Empfindungen. Und diese sind zum größten Teil ein Produkt der Lebensbedingungen der Zeit. Wie von persönlichen Leidenschaften, wird die Anschauung auch von sozialen Stimmungen determiniert; ein religiös ruhiges Gemüt betrachtet anders wie ein atheistisch verzweifeltes, ein in egoistischer Lebenslust dahinstürmendes Temperament schaut anders an wie ein mitleidig resignierendes. Nun haben aber nicht nur Individuen und Völker verschiedene Temperamentsbedingungen, sondern auch die Epochen. Der Zwang zu gewissen sozialen Formen, zu zeitlich bedingten Ansichten, Gefühlen und Erkenntnissen wirkt Tag für Tag und auf Alle gleichmäßig. So stellt sich von selbst eine allgemeine gleiche Lebenstimmung ein, die Anlaß zu verwandten An-

schauungformen und eine Prämisse des Künstlerischen wird. Was Alle fühlen, indem sie nur wahrzunehmen glauben: das sagt nun die Kunst. Die Geschichte des Naturalismus im neunzehnten Jahrhundert ist also eigentlich eine Geschichte sozialer Zeitempfindungen.

Die Kunst der Vergangenheit, die, in ihren großen Entwicklungen betrachtet, immer den Weg von oben nach unten, vom Ideal zur Wirklichkeit nahm, ist nie zu allen Einzelheiten des Lebens gelangt. Erst der von allen Konventionen befreiten neuen Zeit, nach den großen Revolutionen, blieb es vorbehalten, den Menschen nicht als Repräsentanten des Ideals, sondern als Organismus zu entdecken. Auch in der Kunst fielen aristokratische Vorurteile. Mit dem Heroenkult wurde das Pathos verneint, die demokratische Geistesrichtung verlangte ihr Recht und es zeigte sich, daß die Schönheit nicht eine weltfremde Himmelstochter ist, sondern ganz erdgeboren, mit allen Organen am Lebendigen haftet und im Niedersten noch ihre Gegenwart verrät. Diese mit dem Gemeinen fest verwachsene Schönheit war es, was die Kunst nun mächtig anzog, dieses Symbol der nach Aufstieg sich sehnenden und am Gemeinen doch klebenden Menschlichkeit.

Die Malerei, die von allen Künsten am meisten den Weg über die Nachahmung der Natur nehmen muß, konnte sich in einer Zeit, wo das Streben ganz auf Wirklichkeit und Naturerkenntnis ausging, am leichtesten von den alten Konventionen befreien und dem sich schnell und mächtig entwickelnden Subjektivismus zuerst ein Organ seines Willens werden. Die architektonischen Künste, die mit den Dingen der Natur kaum Berührungpunkte haben und mit abstrakten Kraftbegriffen arbeiten, konnten sich dagegen am schwersten befreien. Denn sie sind entwickelungfähig nur unter der Herrschaft einer Konvention und in einem Interregnum solange auf Nachahmung des Überkommenen angewiesen, bis die Zeit, durch einen Zusammenschluß aller ihrer Kräfte, neue Möglichkeiten der Stilbildung darbietet. Darum sehen wir im neunzehnten Jahrhundert alle Erneuerung von der Malerei ausgehen, alle Kräfte, die die gesamte Kunst der neuen Zeit langsam umzugestalten berufen scheinen, in den malenden Künsten die ersten Experimente machen. Die Aufgaben der Malerei waren zwiefacher Natur. Einmal mußte sie sich von den nur lastenden, nicht fördernden Traditionen befreien und dann neue Elemente der Kunst aufspüren. Sie ruhte auf dem reichen Erbe der romanischen und germanischen Renaissance und entfernte sich doch mit jedem Schritt weiter von dem

doppelsinnigen Geiste, der diese große Kunst hervorgebracht hatte. Die materialistische Aufklärung, der Unglaube und die immer mehr erstarkende relative Weltanschauung ließen den modernen Menschen zuerst Stoff und Inhalt und, in der Folge, die hiermit eng verwachsene Formgebung phrasenhaft erscheinen. Die Stoffgebiete verschlossen sich eines nach dem andern. Die biblischen Geschichten waren dem Künstler bald nichts mehr als ästhetisch zu wertende Religionsymbole, von denen das Empfinden kaum noch berührt, wieviel weniger dramatisch gepackt wurde; die antiken Götter- und Heldenstoffe wurden dem naturwissenschaftlich sich Schulenden langweilig und büßten selbst ihre allegorische Gemeinverständlichkeit ein; der Madonnenkultus wurde in dem Maße gegenstandslos, wie die Kirche an Macht über die Gemüter verlor und die aristokratisch-geniale Frauenverehrung der Renaissancezeit demokratisch nüchternen Anschauungweisen Platz machte; der Verherrlichung des autokratischen Fürstentums hatten die Revolutionen ein Ende bereitet und selbst die Geschichte hatte bald keine Stoffe mehr zu bieten, weil man die historische Kausalität nicht allein an die Gestalten von Helden und Fürsten geknüpft, sondern in dem unsichtbaren Wirken nicht darstellbarer, imponderabiler sozialer Gewalten sah. Das Heroische in jeder Form wurde problematisch und der nach dem Darstellenswerten ausschauende Künstler sah sich nur dem Alltag gegenüber. Je nach dem Temperament und der Seelengröße der gerade nun, in den wirtschaftlich gewandelten Zuständen, sich gewaltig vermehrenden und das Niveau drückenden Künstler stellte sich die Wirklichkeit der Anschauung dar. Die Entwicklunglinie dieses Naturalismus des Alltags geht von den Niederländern des siebenzehnten Jahrhunderts aus. Deren derber Wirklichkeitsinn, artistisch im Gleichgewicht gehalten durch das hinreißende Lebensgefühl der Renaissancejahre, wurde nun zum Anknüpfungpunkt. Doch schwankte der Wille vorerst noch unsicher. In England zog Hogarth gut bürgerlich die naturalistischen Konsequenzen der holländischen Malerei, während Gainsborough und Reynolds sich an die gefälligere Schönheitidee der Belgier hielten; in Deutschland radierte Chodowiecki und in Spanien wuchs der toll geniale Goya heran. Es war überall wie ein erster Versuch. Dann folgte eine entschiedene Reaktion, in Deutschland an Namen wie Mengs und Carstens geknüpft, in Frankreich vor allem von David, dem Maler des republikanischen Römertums, vertreten. Doch dann begann immer energischer die Lösung von den erstarrten Konventionen, in demselben Maße fortschreitend, wie das

Leben mit harten sozialen Kräften den Menschen formend angriff. Es bildete sich zuerst ein Zwischenreich, das den Klassizismus und den modernen Realismus scheidet und vermittelt: die Romantik. Die Künstler konnten nicht plötzlich ihre ganze Empfindung- und Gedankenrichtung ändern; sie setzten an Stelle der zeitlichen Ferne das räumlich Ferne und was weit hinter ihrem Gesichtskreis war und geschah, erschien ihnen poetisch. Denn das Unerkannte, das von der Phantasie dicht Umsponnene ist stets poetisch. Aber auch diese Flucht in die Ferne wurde bald zu einer Ausflucht vor der Zeittendenz. Das Leben räumte diesen letzten Blütentraum schnell hinweg; die fernhinschweifende Romantik fiel in des Wortes profaner Bedeutung der Eisenbahn und dem Telegraphen zum Opfer. Als das Ferne nicht mehr unerreichbar, das Unbekannte dem Wissen nahe gerückt war, schwand der poetische Zauber. Ein paar Jahrzehnte aber währte das schwärmende, halb unwirkliche, halb wirkliche Wesen und in dieser Zeit sind, obwohl sie nur Übergang war, Werke entstanden und Werte geprägt worden, die noch lange ihre Kraft beweisen werden. Ja, da die Künstler dieser Periode zur Hälfte doch in den Wirklichkeiten des Lebens standen, zur andern Hälfte aber von einer schönen Illusion Glauben und Hoffnung erhielten, die dem Schaffen Schwung und große Linien gaben, so haben mancher dieser Romantiker weit in die Zukunft hineingreifen können. Man denke an Delacroix, dessen Genie nun die Impressionisten für sich in Anspruch nehmen, an Ingres, dessen Zeichnungen heute als Kostbarkeiten und Dokumente unbefangenster Anschauung gelten, und auch an Böcklin, den letzten Riesen der Romantik, dessen Schatten durch das ganze Jahrhundert reicht.

Frankreich wurde nun immer mehr das Experimentierland der Malerei; dort wurden die entscheidenden Wege eingeschlagen, weil dort auch zuerst die poliischen und sozialen Befreiungen stattfanden. Die Zeichner taten den ersten entscheidenden Schritt zum konsequenten Naturalismus. Das wirtschaftliche Leben wuchs mächtig. In den Städten sammelten sich die Massen, die Großstadt entstand und wurde Zentrum aller geistigen Bewegung, in ihr erschienen die sozialen Ergebnisse in greifbarer Deutlichkeit. Es entwickelte sich das moderne Nachrichtenwesen, die geistigen Kommunikationmittel vervielfältigten sich und es wurden zahlreiche Geschäftsunternehmungen gegründet, um den demokratischen Gelüsten der Massen entgegenzukommen. Das Witzblatt für Jedermann trat ins Dasein. Dichter und Spötter der Re-

naissancezeit ließen ihre fliegenden Blätter in wenigen Exemplaren unter Gleichgesinnten kursieren; nun aber wurde aus dem sozialen und politischen Spott ein Geschäft. In England erschien der „Punch", in Frankreich der „Charivari", in Deutschland wurden die „Fliegenden Blätter" gegründet. Die an diesen Zeitschriften beschäftigten Zeichner waren auf Realismen geradezu angewiesen und da die graphische Darstellungweise sowohl wie die Tendenz der Karrikatur eine starke Übersetzung des Wirklichen bedingten, wurde der neue Naturalismus in vielen Fällen gleich wieder stilistisch in einer Weise verarbeitet, die den Stil direkt aus der Anschauung schöpft. Die Zeichnungen für den „Punch" von Keene, für die „Fliegenden Blätter" von Oberländer und vor allem von Daumier und Garvani für den „Charivari" sind Dokumente von historischem und künstlerischem Wert. Das Bedeutende in ihnen ist, daß sie auf die kommende Kunst ankündigend hinweisen und daß in der Übertreibung ihres tendenziösen Verismus ein verstecktes Pathos lebt, das ein sich selbst unbekannter Drang nach einer auch ernsten Darstellung derselben Stoffe war.

Diesem Drang wurde von Anderen sehr bald genug getan. Die Entwickelung hat sich in dieser Richtung sehr verschieden vollzogen. Auf der einen Seite entstand das Genre, auf der andern eine Art von sozialer, pathetischer Höhenkunst. Den allzuvielen kleinen und kleinlichen Talenten, die durch die allgemeine Berufsfreiheit und die wachsende Nachfrage nach bequemer Hauskunst seitens des sich bereichernden Bürgertums Beschäftigung fanden, konnte keine Tendenz mehr willkommen sein, als die schmiegsame des absoluten Naturalismus. In die niedere Gedanken- und Gefühlswelt der Stoffe, die sich nun überall im Tagesleben darboten, konnte sich die Heerdennatur hineinleben; jede Gemütsart der Künstler kam auf ihre Kosten, da diese Stoffkreise unerschöpflich sind. Der Mensch des Alltags war für die Malerei entdeckt und jeder Künstler stellte ihn dar, so groß oder klein, wie er ihn sah, das heißt: wie er selbst war; und er durfte um so eher auf ein Publikum rechnen, je allgemeiner und bequemer seine Anschauungweise war. Es entstand die Genremalerei und das Anekdotenbild. Knaus und Vautier, zwei einfache, innige Erzähler, Grützner, ein behaglicher Spaßmacher, Defregger, der lebensheitere Darsteller tiroler Gemütlichkeiten, Meyerheim, der selbstzufriedene Humorist, und Anton von Werner, der Kriegs- und Friedensszenen und jede Staatsaktion als Genreszene

malte: sie alle sind einer unendlich großen Schar bürgerlicher Marktmaler Führer und Vorbild gewesen. Diese Künstlergattung hat in allen europäischen Ländern die Majorität gebildet, behauptet sie noch und hat damit in einer Zeit, die die Stimmen zählt, nicht wägt, ein äußeres Bestimmungrecht erobert. Ihre Werke aber dienen nicht einer Kunst der Zukunft. Diese Maler haben sich im wesentlichen von toten Konventionen befreit, obgleich man zuweilen auch Formgedanken, die einst heroisch gemeint waren, bei ihnen, auf ihre enge bürgerliche Welt angewandt, wiederfinden kann; aber sie haben nicht vermocht, dem neuen Ideal vorzuarbeiten. Ihre Kunst ist ganz profan, versucht nie sich aus dem, was alle bändigt, zu erheben, fühlt sich im Tage wohl, ist ohne Sehnsucht und darum auch ohne Entwickelung; als Scheidemünze aber, für die Bedürfnisse der Massen, ist sie noch immer unentbehrlich. Eine Kunst für Alle und darum vom Willen dieser Allheit durchaus determiniert, ein Produkt der sozialen und mehr noch der wirtschaftlichen Entwickelung und darum von der Nachfrage ganz abhängig. Ihr geistiger Grund ist der behaglich genießende Materialismus und der gedankenlose Indifferentismus in allen Fragen, die über das Praktische hinausgehen; sie entspricht in allem der bürgerlichen Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat, ist materialistisch, skeptisch, oberflächlich, philisterhaft, vorurteilsvoll, sentimental und doch bei alledem von einer gewissen mittleren Tüchtigkeit, die nie unter ein gewisses Niveau sinkt.

Der Naturalismus größeren Stils ging hingegen von Künstlern aus, die sich geistig den Feinden des Bürgertums, dem Proletariat verbunden fühlten. Von diesen sind die innerlichen und ganz künstlerischen Konsequenzen gezogen worden. Zuerst in Frankreich. Millet, ein Künstler, von dem man stets nur in starken Ausdrücken wird sprechen können, gab zuerst dem Menschen der Arbeit die künstlerische Weihe. Seinem Drang nach Größe war ein ruhiger und phrasenloser Wirklichkeitsinn gesellt, der keiner erheblichen Tatsache auswich. Die titanischen Kräfte seiner Seele zwang er zu dienen anstatt sich an ihrem Herrscherwillen zu berauschen, oder vielmehr: der Wille zur Künstlermacht war ihm von vornherein nichts als ein großes Dienstbarkeitgefühl. Ihn zog sein Stoff, die Arbeit und ihr Milieu, ebenso weit zu sich hinüber, wie er ihn seinen Absichten unterwarf. Wie jeder große Artist, suchte er Ewiges zu bilden; aber da es sich aus dem Augenblick des Lebens und der Umgebung unmittelbar erheben sollte, den Purifizierungprozeß der Stilwerdung nur zum Teil durchmachen

konnte, erhielt es Züge des Grotesken. Es entstanden merkwürdige Bilder von Feldarbeitern und Bauern, Gestalten, die wie aus dem Paradies vertriebene und im Schweiße des Angesichts ihr Brot suchende Heroen anmuten. Was bei Michel Angelo, von dessen Blut ein gut Teil in Millet kreist, aktiv ist, im Übermaß des Kraftbewußtseins sich streckt oder ruht, wird hier zu einer still leidenden, gebrochenen Größe. Der Trotz dort ist hier Mitleiden, das Heldenpathos Evangelistenmilde, die heidnische Urkraft ein gefaßtes Martyrium, das dem Schicksal ohne Murren standhält. Der egozentrische Renaissancegeist ist einem großzügigen Altruismus gewichen; die Seele dieses Mannes giebt sich ganz dem tiefen Sinne der Alltäglichkeit hin und die Wirklichkeit antwortet der reinen Inbrunst mit erhabenen Silhouetten einer monumentalen, echt künstlerischen, einer schönen Häßlichkeit. Diese Kunst bietet eines der seltsamsten Beispiele von der Idealisierung des Grotesken, der Selbsterhaltung der Schönheit in jeglicher Erscheinungform und von den merkwürdigen Verbindungen, die bei den Inkarnationen des Schönen entstehen. Um die Erhabenheit, wie sie in Millets Auffassung des arbeitenden Menschen liegt, aus der Wirklichkeit herauszureißen, muß der Künstler eine tiefe Poetennatur sein. Da solche reine Innigkeit verbunden mit der Gefühlsmonumentalität selten ist, hat Millet mit seiner Auffassung nicht Schule machen können. Eigentlich verwandt ist ihm nur Meunier, ein Bildhauer, der die an sich schon skulpturale Art des Malers ins Plastische übertrug, um es zu können aber einen weiten Entwickelunggang über die Malerei nehmen mußte. Alle andern Künstler, die nach einer Seite mit Millet verwandt sind, Daumier, in dessen Schilderungen aus den Gerichtsälen, den Theatern, von der Straße und aus dem ganzen bürgerlichen pariser Leben der tiefsinnige Geist des Normannen lebt und weiterhin Israels und Liebermann, deren Kunst Produkt so vieler Elemente ist, hängen mit dem genialen Eindeutler doch immer nur in einem Punkte zusammen. Millet konnte mit seinem Prinzip, die Wirklichkeit konsequent zu erfassen, mächtig wirken, doch nicht mit der Art, wie er sich selbst zum Stil verhalf; er ist ein Lehrer dafür, wie man das Große und Wahre wollen soll, nicht dafür, welche Mittel nötig sind, um große Anschauungen formal umzumünzen, er hat viel mehr Genie im Herzen gehabt als Talent in der Hand. Darum hat er sich nie zur Freiheit im höchsten Sinne erhoben, trotzdem er der Familie angehört, die die großen Künstler aller Zeiten

umfaßt, und darum ist er in der Kunstgeschichte ebenso Einsiedler, wie er es im Leben war. Und dann: er hat den Stoff nahezu erschöpft; wenigstens nach einer Seite hin. Hätte sein Stil sich entwickelt, so würde es nach der linearen Richtung haben geschehen müssen — oder nach der skulpturalen, wie es geschehen ist —; die Malerei folgte in ihrer allgemeinen Entwickelung aber dem Gedanken des Malerischen und mußte darum über ihn hinweggehen. Das bewies schon Courbet, der das Stoffgebiet Millets erweiterte, den Ehrgeiz aber ausschließlich auf einen saftigen, großzügigen Naturalismus, auf die Selbstbefreiung von den letzten Resten der Konvention und im übrigen nur auf gute Malerei richtete. Von diesem absoluten Malerinstinkt lernte Leibl wirkliche Menschen, nüchtern wahr gesehen, vollendet gut darzustellen und von diesem ging die Lehre wieder auf Trübner über. Schritt für Schritt entfernte die Malerei sich damit von der Anschauungweise Millets und strebte dem Ziele zu, das Manet als Erster ganz klar bezeichnete: die Entwickelung mündete im Impressionismus. Als Meister der vorimpressionistischen Kunst der Menschendarstellung sind einerseits Millet und andererseits Menzel zu nennen, zwei Künstler von hoher Potenz, beides Realisten in jedem Sinne und doch getrennt durch eine Welt des Gefühls. Millet bezeichnet das Religiöse und Große des revolutionären sozialen Gedankens, Menzel die Quintessenz des Genialen, das im Bürgertum lebendig ist. Millet ist ein proletarischer und sozial verarmter Michel Angelo; Menzel ein aufs höchste gesteigerter Anton von Werner.

* * *

Noch bedeutungvoller als die Entdeckung des Menschen ist die der Landschaft geworden, denn damit hat sich die Malerei ein Gebiet erschlossen, das vorher in wesentlichen Teilen unbekannt war. Auch hier schreitet die Entwickelung mit dem Schein der Logik durch die Geschichte. Die landschaftliche Natur ist verhältnismäßig spät von der Kunst in den Kreis des Nachahmenswerten aufgenommen worden; als die Darstellung des menschlichen Körpers schon auf hoher Stufe stand, wurde die Landschaft noch durchaus vernachlässigt. Zu ihr standen die Künstler der alten Zeit, wie das Kind zu seiner Umgebung: das Interesse konzentrierte sich auf menschliches Handeln und Sein und das Naturmilieu war nichts als ein Betätigunggebiet, das nur im Bezug auf den Menschen begriffen wurde. Die Landschaft interessierte in ihren

Gegenständen, nicht als selbständige Erscheinung. Da die Alten das Prinzip befolgten, nicht das Sichtbare nachzubilden, sondern das Gesetz formal zu interpretieren und dort, wo Anleihen bei der Natur nötig wurden, den Typus zu schildern, nicht die besondere Einzelheit, hätten sie der Landschaft artistsich nicht beikommen können. Denn um das Gesetz der Landschaft, die Synthese dieses Vielfältigen künstlerisch zu bilden, hätten sie von dem Gegenständlichen durchaus abstrahieren und die vielen Realitäten, die ihnen — im Gegensatz zu den Modernen — in der Tat Realitäten waren, zu Gunsten einer Idee als relativ empfinden müssen. Das aber verbot ihnen ihre ganze Weltanschauung. Wo sie Naturempfindung spürten, äußerte sie sich in poetischer, zuweilen in ornamental-dekorativer, nie in malerisch-deskriptiver Form. Als diese kindhaft starke Sachlichkeit, das Leben und jedes Weltbild als Ding an sich zu betrachten, einer differenzierteren Subjektivität wich, die Eindeutigkeit sich allmählich in Vieldeutigkeit wandelte, wurde das Naturgefühl dem ähnlich, wie es der Jüngling erlebt. Die wachsende Aufmerksamkeit für die Landschaft entsprach einer Sehnsucht, der das Leben nicht mehr ganz genügen konnte. Die romantische Gebrochenheit des Willens spiegelte sich in unklaren Naturempfindungen, die Zwiespältigkeit des Wollens, wie es vor allem in der Renaissance zum Ausdruck kam, suchte sich Bestätigungen innerer Stimmungen in der Außenwelt. Diese erschien dem Künstler um so bedeutungvoller und darstellenswerter, je relativer er das Dasein empfand. Die Zeit zwischen den beiden Anschauungweisen, der absoluten des Altertums und der bedingten der neuen Zeit, mußte auch hier die Erscheinungen der Romantik, die ein Gemisch von beiden ist, erzeugen. Landschaftpoesie ist stets Ergebnis problematischer Zustände und Produkt eines lyrischen Subjektivismus. Doch das ist beinahe ein Pleonasmus, weil das Wesen der Lyrik im wesentlichen auf Subjektivismus gegründet ist. Solange der Künstler nicht die „Stimmung" kennt, das heißt: solange er sie in einem Leben harter, gesunder Sachlichkeit nicht beachtet oder sie verachtet, ignoriert er sie auch im Naturmilieu. Erst wenn die Stimmung, die das Gegenteil von blinder Überzeugung ist, herrschend wird, projiziert der Künstler sie nach außen und sucht ihr Antworten in der Natur.

Die Landschaften von Poussin und Claude Lorrain waren Träume von einem Heroentum, das für immer dahin ist, waren Kunst gewordene Wünsche, vom sentimentalen Pathos der Epigonen erfüllt. Die Bilder

dieser Künstler und der ihrer Geistesverwandten entflammen den Jüngling, der von großen Dingen phantasiert und seinen heroischen Vollbringerwünschen ein würdiges Milieu sucht, dem ein Naturlokal, worin Helden leben könnten, das Heldische ersetzt. Es sind Dichtungen über die Natur, erzeugt von dithyrambisch schwärmender Abenteuerlust, Phantasien von Geistern, denen die Zeit zu eng ist und die sich eine Welt komponieren, in der alle peinigenden Alltagswirklichkeiten fehlen. Diese kühne Romantik und heroische Schwärmerei hat sich im Laufe der Zeit immer mehr verbürgerlicht und ist von der stummen Kritik des wirklichen Lebens gezwungen worden, die hohen Forderungen herabzustimmen; zugleich aber hat sich die Landschaftromantik auch stetig naturalisiert und ist schließlich an einen Punkt der Entwickelung gelangt, wo sie einerseits im Banalen untergeht, andererseits zu neuer Größe aufsteigt. Ein Weg in die Tiefe geht von Preller, Schirmer über die beiden Achenbachs zu Bracht und endet in Dekorationmalerei und Dilettantismus; ein Weg in die Höhe wird durch so erlauchte Namen wie Turner und Böcklin bezeichnet und nähert sich in seinem Ende dem Punkte, wo Puvis de Chavannes, als ein Verwandter der Impressionisten, steht.

Die Richtung aber, die der modernen Landschaftmalerei vor allem wichtig geworden ist, wurde in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von den Franzosen, den Zeitgenossen Millets, gefunden. Die Maler gewöhnten sich immer mehr, der Natur als Empfangende gegenüberzustehen und suchten und fanden Stimmungen, die nicht mehr allein an Gegenständen haften; damit offenbarte sich ihnen das Leben der Landschaft in einer Mannigfaltigkeit, die bisher niemals ins Bewußtsein gedrungen war. Jeder Tag brachte Entdeckungen, die Schönheit verlor das priesterliche Schauspielerpathos, wurde allgegenwärtig und war tausendfältig nuanciert. Mit dem sich spezialisierenden Eigenleben des Individuums stieg das Bedürfnis, charakteristische Sonderzüge zu suchen, die den inneren Stimmungen mit ästhetischen Reizen antworten. Jeder schaute jetzt die Natur in eigener Weise an und doch war Jeder in seiner Art wahr und ehrlich. Objektivität hieß nun, was im Grunde phrasenlosem Subjektivismus entsprang; denn eine Sachlichkeit, die sich nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Stimmung richtet, kann nur persönlich gültig, also lyrischer Art sein. Die Landschafter dieser Zeit waren ernste Männer, ohne aufgeregte Phantasie, mit einer Liebe für ihre Arbeit, die alles Zerstreuende ausschloß; sie machten nicht An=

sprüche auf Genialität, trugen geistig eine bürgerliche Physiognomie und verstanden es gut, konsequent zu sein; aber sie waren doch ganz lyrisch ihrem Empfinden nach, mit einem leichten Hang zur Romantik, und bespiegelten ihr ganzes männliches, poetisierendes Malerleben in den Stimmungen der Natur. Zu den Vortrefflichsten dieser von der aufgehellten, feinsilbrigen Malweise Constables Angeregten gehörte Théodore Rousseau, der die ganze Natur seines schönen Landes mit so starkem Geiste zu erfassen und bildhaft zu konzentrieren wußte, Corot, der Romantiker feiner, verschleierter Luftstimmungen, der energisch charakterisierende Daubigny, kurz alle die Maler, die sich unter dem Gesamtnamen: die Schule von Fontainebleau, Nachruhm gesichert haben. Ihre Landschaftkunst schließt sich der empfindungschweren, aber dabei durchaus sachlichen Malerei Ruisdaels an und entwickelt sie nach der Seite des Stimmunghaften weiter, während sie in anderen Teilen, in der Liebe zum Einzelnen und der universalen Disposition des Ganzen, dahinter zurückbleibt. Noch ließ die Naturliebe den Gegenstand nicht unbedingt fahren, wenn sie ihn auch schon sekundär behandelte, was Ruisdael nie getan hat; insofern scheut sie vor dem entscheidenden Schritt zurück, nimmt eine Zwischenstellung ein und überläßt die letzten Konsequenzen der nächsten Generation: den Impressionisten.

* * *

Es kann hier nicht eine Geschichte des Impressionismus gegeben werden, es soll nur eine Definition versucht werden. Wenn diese gelingt, genügt sie, um die einzelnen Erscheinungen in ihren Ursprüngen zu erklären und weist sowohl vor- wie rückwärts, auch auf Erscheinungen, die hier nicht berührt werden.

Die charakteristische Kunstform der Gegenwart, die Impressionismus genannt wird, fordert, mehr als eine andere, neben der ästhetischen die kulturphilosophische Betrachtung. Es stehen Dinge in Frage, die mehr oder weniger jeden modern Empfindenden auch außerhalb der Kunst angehen und zu denen ein lebhaftes Verhältnis der Bejahung oder Verneinung nötig ist. Welche Unterströmungen zu beachten sind, wird verständlich, wenn man die geographische Grenze des Impressionismus sucht. Es zeigt sich, daß diese Grenzlinie sehr genau einer anderen entspricht, die Gebiete religiöser Vorstellungen trennt. Geboren im revolutionären pariser Geist, der sich schon vor mehr als hundert Jahren nicht scheute, den katholisch christlichen Gott offiziell abzusetzen, hat sich

der Impressionismus nach Belgien gewandt, ins Land des Industrialismus, der sozialen Not und der konfessionellen Spaltungen, hat in Deutschland überall da eine Heimat gefunden, wo der kühle, zweifelnde, präatheistische Protestantismus die Gemüter lenkt, sich Skandinavien und Finland, die Länder nüchterner Mystik, erobert und ist im Begriff sich dem großstädtischen Nihilismus Rußlands anzuschließen. München und Düsseldorf, die katholischen Städte, weisen die impressionistische Kunst ab, in der romanischen Welt Italiens, Südfrankreichs und Spaniens kann sie nicht Fuß fassen, das puritanische England bleibt ihr gegenüber gleichgültig und nur das schwankende wiener Temperament spielt ängstlich mit ihren gefährlichen Reizen. So stellt sich der Impressionismus als eine Anschauungform des Atheismus dar. Nicht um die Kunst handelt es sich in erster Linie, sondern um die Anschauungform, und diese ist Produkt eines über große Volksgemeinschaften Europas verbreiteten fatalistischen Weltgefühles.

Unser Jahrhundert hat mittelst der Wissenschaft die Entgötterung der Natur vollzogen. Der moderne Mensch erwartet nicht mehr, voll poetischen Schauders einen Spuk der ewigen Finsternis im Waldesdickicht oder in dunkler Felsenschlucht zu begegnen; das Dämonische hat seine faunischen Verkleidungen von sich getan, seitdem mit Mikroskop und Spektralanalysen seine Schlupfwinkel durchforscht sind. Die unerbittliche Nüchternheit der Anschauung, die jedem Logiker aufgedrängt wird und kein Ausweichen gestattet, hat tiefere Naturen in eine Verzweiflung getrieben, die so schwer zu tragen ist wie eine Höllenstrafe. Einst war das wogende Ährenfeld ein goldenes Dickicht voller Geheimnisse, ein verschwiegener Aufenthalt der Hoffnungen und Phantasien; ein Abglanz göttlicher Liebe lag über allen Dingen. Der unglückliche Mensch unserer Tage erblickt aber unter dem grün schimmernden Gewoge der Aehrenbreiten die schwarze Scholle und den einzelnen, organisch gegliederten Halm; er denkt an Zellengewebe, wo die Väter das göttliche Kunstwerk verehrten, ihm ist das Feld nur eine millionenfache Anhäufung von einzelnen, physiologisch erklärbaren Gräsern. Nicht in der Stimmung heimlichen Behagens schaut er ins Gewirr der Stengel, nicht mit dem Gedanken, daß in diesem zauberischen Elfenwald etwas Unbekanntes verborgen sei; denn er weiß — und sein Wissen peinigt ihn, — daß weiterhin nur dieselbe langweilige Folge von Halmen und Aehren ist, daß in kurzer Zeit von der wogenden Pracht nichts bleiben wird als ein kahles Stoppelfeld. Das Pangefühl ist dahin.

Doch das Leben geht weiter; der Wille zum Dasein ruht nicht einen Augenblick, arbeitet selbst unter dem Eise der Verneinung und der Verzweifelte muß sich mit seiner Weltstimmung, so gut es gehen will, abfinden. Die kritische, rein spiritualistische Betrachtungweise wird zur Gewohnheit und in ihr geht Alles unter, was an Religion, Ethik und Aesthetik der Seele überliefert worden ist. Doch da, in dem Augenblick, wo alle idealen Werte vernichtet scheinen, stellt sich unmerklich eine neue Art von religiöser Poesie ein; denn kein Mensch kann dauernd ganz ohne Symbol des Ewigen sein. Der auf öden Verstandeshöhen Weilende blickt kühl auf seine Erde, die ihm nur eine mit wucherndem Schimmel bedeckte riesige Planetenmasse ist; und da erweckt ihm dieser Anblick plötzlich Gefühle, denen ähnlich, die wir als Kinder vor den hypothetischen Urweltbildern der Steinkohlenperiode hatten. Die unbegreifliche, nie rastende Zwecklosigkeit des millionenfachen Lebens, das Werden und Sterben und über Allem das wesenlose, bunte Spiel des in immer neuen Stimmungen wechselnden Lichtes: das Alles wächst unmerklich wieder, von neuen Voraussetzungen aus, ins Mystische hinein. Der Betrachter wundert sich nicht mehr darüber, daß das Einzelne ist wie es ist, sondern darüber, daß das Ganze überhaupt vorhanden ist. Die letzten facettierenden Endgefühle spiegeln sich in ürsprünglichen Empfindungen.

Ruhig geht der Mensch unserer Zeit durch Nacht und Wald, ohne andere Furcht, als die vor Menschen, aber er fühlt sich im Innersten erschreckt, wenn er im hellen Mittag den jähen mystischen Eindruck einer über der Landschaft brütenden Stimmung empfindet. Das Grauen packt ihn, wenn er durch die nebelnden Straßen der Großstadt schreitet, sich im Menschengewimmel bewegt, im Gequirl von tausend Einzelwesen, wovon jedes ein körperlich eng umgittertes Geheimnis ist. Zuweilen ist ihm, als müsse er schreien vor Entsetzen, daß dieses ganze, unentwirrbar verflochtene Leben nicht besser ist als ein Spuk, daß er von der Seele, die ihm gegenübersteht nichts weiß, garnichts, und daß, getrennt durch die Wände der Materie, dunkle unbegreifliche Instinkte an die Mauern pochen und zur Verständigung tausend unzulängliche Mittel versuchen. Die Furcht vor Mysterien, vor dem Fratzenhaften der Schicksalsbestimmung, vor der grausamen Erhabenheit des Weltenwillens erwacht wieder in den entgötterten Seelen, sie kehren, — wer könnte entscheiden, ob als Erwachende oder als Sterbende — zur Primitivität zurück. Und wenn der Geist

sich an diese Empfindungen gewöhnt und eine Denkrichtung gefunden hat, die dem Alltag von solchen Standpunkten genug zu tun weiß, so findet er sich im Besitz einer optischen Anschauungform, die in keiner anderen Weise als in dieser geistig-seelischen entstehen konnte. Der auf Umwegen und Irrpfaden zu Primitivität Gelangte phantasiert nun nicht mehr das Ideal in die Natur hinein, sondern in seinem von keiner heißen Hoffnung mehr abgeblendeten Auge spiegeln sich die Naturbilder mit einer Objektivität und Präzision, die nur dadurch möglich sind, daß die Phantasie in die Anschauung nicht hineinredet. Diese durchaus geistig gewordene Anschauung, in die die überlieferten Schönheitformen nur noch als Erinnerungen hineinspielen, bringt einen ungeahnten Reichtum von Erscheinungen; das Auge erlebt Impressionen und Ueberraschungen und sieht die Wahrheit von einer Seite, von der sie noch nie gesehen worden ist. Das Individuum ist den optischen Reizen gegenüber durchaus im Zustande der Passivität, es glaubt allein noch den Erlebnissen des Auges und lernt, weil die Seele nach Inhalt hungert, genau auf die Empfindungen und Regungen achten, die von jenen Reizen erweckt werden. So dringen die automatisch empfangenen Berührungen in die Seele und gewinnen dort Bedeutung, werden zu Symbolen für die Empfindungen und Stimmungen, die sie erweckt haben und die Erhöhung der Anschauung beginnt: die Stilbildung. Mit diesem Reichtum, der aus der Verzweiflung eines ehrlichen Gemütes hervorgegangen ist, baut sich der Resignierende eine neue Hoffnung und Freude; aus dem Nihilismus wachsen die Keime einer Schönheit empor. Rechnet man alle Gründe einer antiabsoluten Weltanschauung, die schon angeführt wurden, hinzu, so kann man den Impressionismus als die Kunst der Leben gewordenen, relativen Betrachtungweise nennen. Die Künstler, die alles dieses, wenn nicht bewußt, so doch tief, reich und mit der vollen Kraft einer starken Sinnlichkeit erleben, haben mit den so gewonnenen Schönheiten ihr artistisches Spiel getrieben, mit der Entdeckung künstlerisch gewuchert, mit den Resultaten der Verneinung ganz naiv das Leben bejaht. Denn die Kunst der Impressionisten ist mehr eine Entdeckung als eine Genietat, mehr soziales als persönliches Produkt. Erst in der Ausbeutung des Gefundenen haben die Künstler Genie entwickelt. Darum tritt der Impressionismus als Schule auf, die nicht an die Tat eines Einzelnen, sondern an die Anschauungform eines ganzen Geschlechtes gebunden ist. Diese Kunst ist ein Schicksal.

Dem Maler ist es im Prinzip nun gleichgültig, was er anschaut; er sucht ein Erlebnis des Auges und läßt den Gegenstand, woran das optische Phänomen gekettet ist, ganz zurücktreten. Doch eben diese Anschauungweise, die sich zu Voraussetzunglosigkeit zwingt, ohne es verhindern zu können, daß der Intellekt ständig hinter dem Auge auf der Lauer liegt, zeigt dem Künstler deutlich die „lebenden Punkte" des Gegenstandes. Der Blick nimmt bei der künstlich gedankenlosen Art des Sehens mit großer Sicherheit gerade Das als Dominante wahr, was, ohne daß man es weiß, den Begriff des Objektes erzeugt hat. Begriffe von sichtbaren Dingen entstehen nicht im urteilenden Bewußtsein. Das Kind unterscheidet begrifflich lange, bevor es weiß und zwar an der Hand optischer Merkmale, die ihm nicht oder nur teilweise ins Bewußtsein dringen und nicht als charakteristisch im empirischen Sinne gelten können. Da der Impressionist, auf dem Wege eines seltsamen geistigen Schicksals, dazu gekommen ist, diese Merkmale wieder naiv wahrzunehmen, da aber hinter der Wahrnehmung ein scharf kontrollierender und das Gefundene artistisch ausnutzender Verstand steht, der sich willig von jenen primären Instinkten belehren läßt und jede vorwitzige Schlußfolgerung und Abstraktion vermeidet, so gelingt es dem Maler, seine Darstellung als eine Addition erscheinen zu lassen, ohne daß sie doch etwas anderes ist als eine sehr logische und charaktervolle Reduktion. Die Erscheinung des Menschen wird so angeschaut, zu einer Art von Formel für eine Lebenstotalität, die entscheidenden psychologischen Züge werden wahrgenommen und immer in einer gewissen malerischen Isoliertheit. Aus den rein formalen Verhältnissen von Licht, Schatten und Farbe, aus dem Mosaik der Valeurs, die dem Auge zuerst nur optische Eindrücke sind, baut sich das bedeutungvolle Bild einer Psyche auf und der Intellekt hat nichts zu tun, als dem Wahrgenommenen die Konsequenzen zu suchen. Der Künstler lernt seine sinnlichen Empfindungen denken. Es ist jetzt nicht mehr die Rede davon, mittels der Phantasie von der Höhe eines Ideals herab die Natur zu suchen, sondern der Weg geht umgekehrt, von den primitivsten Stufen der Wahrnehmung aus nnd der Künstler läßt es darauf ankommen, wie weit er in die Höhe gelangen kann. Der Maler will nicht die Gattung, nicht das Allgemeine geben, sondern das Einzelne und sucht diesem als Erscheinung so auf den Grund zu gehen, daß er auf dem schmalen Pfade entschlossener Analyse dahin gelangt, wo das Besondere im Allgemeinen, das Individuelle in

der Gattung wurzelt. Die alte Stilkunst ist ein Zusammenzählen vieler Summen; der Impressionismus führt eine einzige Summe auf ihre kleinste Einheit zurück. In eine Nußschale eine ganze Welt zu pressen, mit Wenigem die Peripherie eines großen Kreises anzudeuten, das ist so recht die Lust des impressionistischen Künstlers. Und die Lust des Kenners ist es, vor diesen ganz intimen Andeutungen produktiv zu werden, die Notiz zu vollenden, die latente Idee zu erkennen und sich von einer zarten Berührung weite Ausblicke eröffnen zu lassen.

Die optische Entdeckung besteht in der Erkenntnis von der Bedeutung des Lichtes und der beleuchteten Luft, von den Eigenschaften und Wirkungen der Atmosphäre auf die Eigentöne der Objekte. Die Atmosphäre ist als die große Universalkünstlerin erkannt, die immer und überall die Widersprüche farbiger Erscheinungen zur Harmonie zwingt und durch ihre Farbmischungen alles mit Schönheit erfüllt. Die Harmonien sind nun anders als die wenigen vollen Grundakkorde der alten Kunst, sind unendlich differenziert, mit feinen spitzen Dissonanzen gewürzt, von komplementären Reizen durchsetzt und voll starker Kühnheiten, die farbigen Schönheiten sind ganz charakteristisch und charakterisierend, lösen hell und schnell aufflammende Empfindungen aus und berühren nur, wo die vollen Klänge der früheren Koloristik kräftig packen. Immer aber sorgt auch das Licht in der Luft dafür, daß die Einheitlichkeit nicht gestört wird. Nach dem Grade der Distanz schattiert das Licht die Dinge, es scheint als wären die farbigen Objekte nur als Kontrastelemente der Wetterstimmung vorhanden, als zöge die Luft die Eigenfarben aus den Dingen heraus, um in einer imaginären Fläche musivisch damit zu spielen. Und gerade dadurch wird doch wieder das Raumgefühl befriedigt, weil die Tonwerte so richtig wirken. Die Farben bekommen unter dem Einfluß der Luft etwas von dem feinen harmonischen Zauber, wie ihn die Zeit den Geweben giebt; trotzdem aber gewinnen die Objekte eine neue Art von intensiver Sachlichkeit, weil sie lebendig und optisch überzeugend im Milieu stehen.

Manet war von diesen Malern der bedeutendste. Er ist ein Kolumbus geworden, der das Schwerste vollbracht hat: das Selbstverständliche. Seine Bilder muten an, als hätte er sich weder um schön noch um häßlich gekümmert, sondern nur um das Wahre, als hätte er garnicht gedacht, sondern nur gesehen. Und doch hat er sich

von tausend Dingen frei gedacht, bevor er so einfach werden konnte. Wenn ein großer Künstler auftritt, scheint es immer, als hätte es vorher noch keine Wahrheit gegeben. So geht es auch Manets Malereien gegenüber. Was man daran findet, ist weder gut noch böse, weder klein noch groß; aber es ist organisch, ist Leben, das in sich bestehen kann. Millet war zur Hälfte Poet; Manet war nur Maler, dessen ganzes Gefühl im Auge lag und von da in die Hand floß, die den Pinsel so prachtvoll, fast so gut wie Rubens, zu führen verstand. Was an Tradition in seiner Kunst ist, hat er von Velasquez, der auch dem Leben gegenüber mehr Reflektor war als Licht, übernommen. Ein Darwin der Malerei! Nachdem er seine Wahrheiten gesagt hat, ist nichts im Stande ihren Gang aufzuhalten. Was er gibt, gehört Allen und nur Wie er es gibt, das gehört ausschließlich ihm. Seine Nachfolger reichen nicht an seine Vollendung hinan, doch sind sie eine Vereinigung von Malerinstinkten, wie das neunzehnte Jahrhundert sie in gleicher einmütigen Tüchtigkeit nicht gesehen hat. Die Namen Monet, Sisley, Pissaro, Cézanne, Renoir und Degas werden nie wieder von einander getrennt werden können.

Den Wert des artistischen Temperamentes, mit dessen Hilfe der Künstler eine Anschauungform ästethisch organisiert, erkennt man im Vergleich dessen, was die französischen und die deutschen Maler bei gleichen Tendenzen leisten; der Unterschied besteht nicht nur darin, daß die Deutschen die Schüler der Franzosen sind. Diese geben sich, vermöge einer freieren Anschauungkraft, inniger, naiver und sinnlicher als ihre deutsche Gefolgschaft. Es ist ihnen gelungen, mit einem Monumentalmaterial intime Kunst zu machen und eine Art von Heimatkunst zu schaffen. Freilich nicht in dem engen Sinn, der dem Wort anhaftet. Trotz dem pessimistischen Grundton ihrer Kunst wissen sie die kleinen wechselnden Freuden des Lebens sehr temperamentvoll zu erfassen; ihr Geist wird in der Resignation nicht stumpf, sondern bewahrt sich Geschmeidigkeit, Interesse und Liebe. So sind sie dahin gekommen, die Gegenstände ihrer Gewohnheiten, die Plätze ihrer Tagesinteressen in einer neuen und seltsamen Weise zu schildern. Sie malen die Seinelandschaften bei Saint Denis und Argenteuil, das Treiben der Ruderer mit ihren Mädchen, die Gartenlokale mit einer sonntäglichen Menge, die wimmelnden Boulevards und die tristen Montmartrestraßen, geben Szenen aus Ballokalen und der Kulissenwelt, zeigen das Gewoge der Rennplätze, das

Innere öffentlicher Häuser und kleiner Werkstätten, erzählen vom Tagesleben der Armut und vom Nachtleben des Reichtums. Aber all das ist ihnen nie Selbstzweck. Was sie suchen und oft auch finden, sind Ewigkeitzüge, die an Objekt und Heimat nicht gebunden sind, Farbe und Form jenseits vom Stoff, das Typische einer Naturstimmung oder einer psychisch gemalten Geste, Züge des Lebens, die das verwandte Temperament in der ganzen Welt wiederfinden kann. Die deutschen Impressionisten gehen im Heimatgefühl leicht unter. Maler, wie die Worpsweder, haben zu viel Zärtlichkeit für die besondere Landschaft ihrer Wohnsitze, ihre Seele ist zu sehr vom Gegenstand eingenommen und doch nicht frei von einer anderen Anschauung, der der Gegenstand gleichgültig ist. Ihre Liebe ist immer ein bischen philisterhaft. Sie dürfte es sein, wenn sie sich ganz auf sich selbst beschränkte; dann wäre die produzierte Kunst eng, in sich jedoch stilvoll. Diese Heimatliebe steht aber im Dienst höherer Anschauung und ist doch stärker: der Diener beherrscht den Herrn, die Nebensache wird zur Hauptsache. So kommt es, daß man in den Bildern dieser Maler gerade die Werte vermißt, die das Gegenständliche zum Gemeingut machen, die abstrahierende Sinnlichkeit, die der Pariser Malerei kosmopolitische Geltung giebt und dadurch auch das nebenbei Geschilderte international verständlich macht. Wie die Worpsweder arbeiten auch die impressionistischen Maler in Hamburg, Weimar, Karlsruhe und Dresden. Bei Allen vermißt man den philosophischen Mut der Franzosen, die eine Wahrheit, wenigstens nach einer Seite, ganz ausschöpfen und sie dadurch zum Weltbesitz machen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß die Anschauung sich in dieser von der freien Phantasie gelösten Kunst übersteigerte. Die Neo-Impressionisten, wie sich eine kleine Schar von Malern nennt, deren Technik — die zugleich ihre Idee ist — darin besteht, die Farben ungebrochen in Punkten oder Strichen nebeneinander zu setzen, so daß die Mischungen nun im Auge des Beschauers vor sich gehen, geben ihre Malerei als logische Konsequenz des Impressionismus aus, wie Monet ihn etwa vertritt. Bei ihnen sind die im Impressionismus so eigenartig gewonnenen optischen Reize Selbstzweck geworden, absolut vom Gegenstand gelöst und nur als reine Dekoration verständlich, als psychologisch raffinierte Dekoration. Durch diesen von einem dunkeln Stilgefühl diktierten Schritt zur vollkommenen Abstraktion, zur Abstreifung des letzten Restes von sachlichem Naturalismus, ge-

winnt die Natur unter der Hand der Maler etwas seltsam Märchenhaftes. Das Schillern der hellen, scharfen Komplementärreize in Verbindung mit den einfachen großen Komplexen, die wieder entstehen, weil dem Anschauenden vom Maler ein so entfernter Standpunkt angewiesen wird und die nicht aus der farbigen Idee hervorgegangen, sondern sekundär entstanden sind, geben den Bildern etwas Unwirkliches, Phantastisches. Auf dem höchsten Punkte überschlägt sich die Erkenntnis und eine streng logische Gedankenfolge führt zur Mystik und einer Art von kühler Romantik. Die Technik ist freskoartig: Linie, Silhouette und weithin leuchtende Farbe; sie drängt zur Einfachheit, zum Stil. So betrügt der Impressionismus sich selbst: in dem Augenblick, wo er meint, den Gegenstand und die daran haftende Linie ganz überwunden zu haben, führt er beides auf einem andern Wege wieder in die Malerei hinein. Um aber eine große dekorative Monumentalkunst aus diesen Ansätzen zu entwickeln, müßte die Phantasie hinzukommen; denn Linie bedingt Form, Form bedingt Körper und der Körper die beseelende Idee. Die Phantasie aber vermag sich immer noch nicht wieder aus den Niederungen der Erkenntnisarbeit zu erheben. So kommt es, daß diese Technik zur Zeit nur von feinnervigen Aesthetikern benutzt wird, die einem Hang zum romantischen Spiel mit den artistischen Eigenschaften der Malmittel genug tun wollen. Ihre Bilder sind von mosaikartig reicher Wirkung, führen ein dekoratives Eigenleben im Raum, glitzern und glimmen, strahlen und leuchten hell an der Wand und geben einen intensiven Farbenrausch, aber ohne die Erkenntnis anders als ornamental zu beschäftigen. Diese Richtung ist ganz unfertig, doch wichtig als der erste Versuch, die neu gewonnenen Ergebnisse der Malerei stilistisch umzubilden.

Da auch die Menschendarstellung im Impressionismus ganz auf Erscheinung gerichtet ist, wird nichts mehr ins Modell hineingetragen, sondern alles herausgeholt. Der Maler beobachtet die lebenden Punkte und registriert sie, angestrengt darauf achtend, daß nichts Fremdartiges in den Kreis seiner Betrachtungweise eindringe. Den Menschen wiederzugeben, wie er organisch geworden ist, und wie seine Erscheinung redend auf die Notwendigkeit, die ihn so werden ließ, hinweist, ihn in der Reduktion zu erschöpfen: darin besteht der Ehrgeiz des Künstlers. Teilnahme für sein Modell fühlt er nicht, hat er im höheren Sinne doch nicht einmal Teilnahme für sich selbst; aber

diese Kälte ermöglicht die Objektivität und Präzision der Beobachtung. Solche Darstellung des Menschen endet jedoch, wie die der Landschaft, jenseits des Naturalismus. In dem Bestreben unvoreingenommen zu sehen, Licht- und Schattenkomplexe, Farben und Valeurs nur formal zu beobachten, ohne daran zu denken, daß sie in ihren Verbindungen ein Gesicht ausmachen, muß dem Künstler die Lust kommen, mit einem Minimum von Mitteln zu wirken und von den „lebenden Punkten" wiederum nur die allerwichtigsten zu geben. Damit ist der Weg zur malerischen Notiz beschritten, zum Stil der Andeutung und dieser Weg endet einerseits im graphischen Epigramm, andererseits in dem primitiven Kompleximpressionismus, dessen sich der Plakatmaler bedient, also im Gewerblichen, im Ornamentalen. Die wenigen anschaulich gewonnenen Punkte einer Anschauung werden linear verbunden und dekorativ übersteigert; so stellt sich auch hier die Notwendigkeit ein, die abstrakt ornamentale, das heißt: die begrifflich das Verständnis unterstützende Linie zu Hülfe zu rufen und eine Anschauungquintessenz nach der Seite des Stils zu erweitern. Womit denn auch hier die Phantasie wieder zur Mitarbeit aufgefordert ist.

* * *

Der Gedanke des Naturalismus hat die architektonischen Künste ebenfalls zu neuen Ergebnissen geführt. Nur konnten diese gleich anfangs nicht naturalistisch im Sinne der Malerei sein, weil die architektonische Formenwelt nie etwas anderes ist, als Produkt des Abstraktionvermögens. Darum haben sich die ersten neuen Bildungen erst gezeigt, als die Malerei eine gewisse Entwickelungstufe überschritten und Anschauungmaterial genug gesammelt hatte, um es stilistisch organisieren zu können. Dann aber ist der Durchbruch sehr plötzlich und nachdrücklich erfolgt. Es entspricht der logischen Entfaltung des modernen Kunstgedankens, der bis hier verfolgt worden ist, daß das schöpferische Vermögen im Architektonischen geradenwegs aus dem Geiste der Malerei hervorgegangen ist. Damit fällt auch ein Licht rückwärts auf diesen Geist und zeigt ihn als mehr, als nur nachahmend, nämlich als das Medium eines Stilwillens. Im Architektonischen ist die Entwickelung auf dem Kontinent von verschiedenen Seiten erfolgt, nachdem England mit einer, aus stark naturalisiertem Archaismus stammenden Gewerbekunst vorangegangen war. Hier wie dort waren es Maler, die die Erneuerung einleiteten: in England die

Praeraphaeliten Morris, Burne Jones, Crane; auf dem Kontinent einerseits die vom Neo-Impressionismus kommenden Belgier Van de Velde, Lemmen und andererseits die aus der modernen Romantik, deren Führer Böcklin ist, Hervorgegangenen, wie z. B. die Münchener Gewerbekünstler. Ein gleiches Bestreben fließt aus diesen verschiedenartigen Quellen und beweist damit, daß die scheinbar heterogenen Richtungen der Malerei sich einander nähern und einen Vereinigungpunkt suchen. Die hervorragendsten deutschen Gewerbekünstler, Riemerschmied, Pankock, Behrens gingen als Maler einst in den Spuren der neuen Romantik, bis der Wirklichkeitsinn ihren Stilgedanken aus der schwärmenden Unfruchtbarkeit erlöste und ihm engere aber lebendige Betätigung bot. Und ein Künstler, wie van de Velde, der nun diesen deutschen Nutzkünstlern so wesensverwandt scheint, ist den Entwicklungweg von Millet zu Manet, über den Neo-Impressionismus und von dort in logischer Folge zur Linie und zum Ornament gegangen. Mit dem Ornament begann die Erneuerung, schritt dann fort zur gewerblichen Kunst und sucht von hier aus nun die Baukunst zu erobern.

Die Baukunst hat nichts mit nachahmendem Naturalismus zu tun, sondern bewegt sich in den Gebieten der reinen artistischen Abstraktion, und ist auf der andern Seite doch wieder durchaus an praktische soziale Bedürfnisse gefesselt. Keine Kunst ist zugleich so abstrakt und konkret. Die Baukunst erzählt nicht, verzichtet auf alles Gegenständliche und wendet sich nicht an die Empirie, sondern nur an das erkennende Lebensgefühl. In den Baustilen der Vergangenheit, die zum Werden und Reifen große Zeiträume brauchten, spiegelt sich der konzentrierte, von allen Zufällen gereinigte Geist ganzer Völker. Die höchsten Aufgaben der Baukunst bestanden stets darin, den höchsten sozialen Gemeinschaftgedanken steinerne Gegenbilder und Wohnstätten zu schaffen. Soziales und artistisches Ideal bedingten sich wechselseitig. Nie hat ein Einzelner eine neue Baukunst hervorgebracht oder solch entscheidenden Einfluß darauf ausüben können, wie etwa Maler oder Dichter auf Malerei und Poesie ihrer Zeit; es bedurfte immer der straff organisierten Schöpferkraft vieler Generationen und einer Konvention, in der alle subjektivistisch schweifende Originalitätsucht gebändigt wurde, um wenige gültige Bauformen aus dem Chaos des Möglichen rein heraus zu krystalisieren. Der bedeutende Architekt war der groß und weise Dienende, nicht autokratisch genial, sondern

Glied einer genialen Gemeinschaftidee und immer mehr Instrument als Spieler. Jede Baukunst war Symbol des tätigen Lebensgefühls einer Epoche. Darum hat uns die Vergangenheit ein Erbe hinterlassen, das zwar mißbraucht werden kann, aber jeder Zerstörung und Auflösung spottet, Stilformen, die historisch gewordene Organismen sind, von der Natur selbst, nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege über die Seele hervorgebracht. Das Wort Stil bezeichnet nichts Geringes. Vom Naturalismus der Malerei ausgehend ist wieder der der Versuch gemacht, eine architektonische Kunst zu schaffen, die dem Alten gleichwertig gegenübersteht, doch ist das irrende und seiner selbst ungewisse Gefühl des modernen Menschen noch nicht geklärt genug, um der Abstraktionen der Baukunst, der Resumierungarbeit fähig zu sein. Der Wirklichkeitsinn ist noch nicht alt genug geworden. Die Baukünstler gehen von verschiedenen Grundbedingungen aus: Die einen vom Ganzen, die anderen vom Einzelnen. Zu denen der ersten Richtung gehören prinzipiell auch alle akademischen Archaisten. Diese betreiben die Kunst ganz wissenschaftlich, messen mit Zirkel und Winkel das vor Jahrhunderten groß Empfundene nach, übertragen es recht und schlecht auf andere Bedürfnisse und unternehmen fast nie den Versuch einer Umbildung. Was sie führt, ist eine vage Empfindung für Harmonie, die aber zu schwach ist auf Erkenntniswegen zu wandeln und in eklektischer Kompilatorenarbeit den Unternehmunggeist erschöpft. Es gibt unter den Akademikern feine kritische Geister, die eben, weil sie kritisch sind, guten Geschmack entwickeln, aber ihr Schaffen bleibt steril und hat die ungeheure Schar architektonischer Handwerker zu den Profanationen alter Kunstformen, die das neunzehnte Jahrhundert schänden, ermuntert und befähigt. Von ihnen allen kann nichts gesagt werden, was der ästethisch Gebildete nicht schon — dort mit kühler Anerkennung. hier mit Scham und Wut — in den Straßen der Großstädte empfunden hätte. Aus den Reihen der Akademiker sind aber einige Künstler hervorgegangen, die zu den stärksten Persönlichkeiten der modernen Baukunst zählen. Sie leitet der Drang, fertige harmonische Kunst zu machen, monumentale Raumgedanken zu verkörpern, Massen zu türmen, in lebendiger Schönheit zu gliedern und großartige symphonische Wirkungen hervorzubringen. Da sie aber organisch gewordene Formelemente nicht vorfinden, sind sie auf die historischen Stile angewiesen. Merkwürdig wird ihr sehr künstlerischer Eklektizismus dadurch, daß er von einem prägnanten Monumentalempfinden ge-

leitet wird, aus den Stilen aller Zeiten zugleich Einzelformen wählt und das Heterogene mittels eines starken Stimmunggefühls zu einer neuen Einheit zusammenschweißt. Es werden etwa hellenische, ägyptische, gotische und barocke Bildungen vermischt, die Kunst geht nicht aus einer einzigen lebenden Tradition hervor, sondern aus allen Traditionen zugleich. Ein Stil unser kosmopolitischen Epoche! Alle Zeiten und Länder treffen architektonisch zusammen; die Antike, das Mittelalter und die Gegenwart, Japan, Indien, Mexiko, Frankreich nnd Italien. Die Formgedanken werden Fabrikanlagen, Bourbonenschlössern, Majatempeln, Moscheen und Christenkirchen entnommen und zusammengeschmolzen und dieses Experiment gelingt oft so gut, daß das Ergebnis wie etwas organisch Gewachsenes anmutet. Alles Einzelne ist mehr oder weniger Phrase; aber in der Gesamtheit der galvanisierten Schönheitwerte lebt etwas wie eine neue Wahrheit. Die Künstler dieser Art sind Poeten und streben zur Harmonie. Ihrem Universaldrang bleibt nur das Architekturdenkmal, das spezifische Produkt einer Epoche, in der Kunst und Leben nicht zusammengehen. Der Stimmungstil paßt gut für reine Phantasiegebilde, wie wir sie in den Völker-, Bismark-, und Kaiserdenkmalen besitzen; weiteren Wert als einen im besten Sinne dekorativen hat er jedoch nicht, weil er eben Stimmungprodukt und nicht Erzeugnis präzisierter, sozialer Bedürfnisse ist. Es fehlt der soziale Grundriß. Es gehört viel wahres Kunstgefühl dazu, um aus den reichen Anregungen der Jahrtausende ein neues Ganzes zu gewinnen und die ursprüngliche Idee mit erborgten Einzelheiten doch durchzusetzen. Immer aber steht nicht weit von der Wahrheit die Phrase. Diese Kunst deklamiert mit Heldengesten, die nie ganz echt sein können und das Pathos verträgt selten das Kriterium der Zeit. Diese Werke des Traditiongefühls sind zu persönlich, das Organische muß ihnen fehlen, weil dem Werdeprozeß der Charakter der langsam, aber sicher waltenden Notwendigkeit fehlt. Neben einem antiken Tempel oder gotischen Dom sehen die Denkmäler, bei aller Mächtigkeit, roh aus.

Die Bestrebungen der andern Künstlergruppe, die aus der Malerei kommen und über die Nutzkünste zur Erneuerung der Baukunst fortschreiten, gehen vom Einzelnen, und von einem naturalistischen Zweckmäßigkeitgedanken aus. Der Bruch mit den alten Stilformen ist erfolgt, weil diese mit den praktisch nötigen Konstruktionen der neuen Bauweise selten in Einklang zu bringen

sind und die Anwendung neuer Materialien, z. B. des Eisens, sowie die besonderen sozialen Bedürfnissen folgende Disposition des Grundrisses und Aufrisses gebieterisch Kunstformen fordern, die die spezifischen statischen Verhältnisse, die Funktionen der Bauglieder anschaulich illustrieren. Das Wahrheitgefühl, dasselbe, daß in der Malerei die neuen Werte geschaffen hat, sträubt sich, mit Formen, die einst geniale Wahrheiten waren, zu lügen und als Dekoration ferner zu verwenden, was als feinsinniges Motivationgebilde erfunden worden ist. Es läßt sich für unsere Zeit nicht wohl ein radikalerer Weg zur Selbständigkeit denken, als der intellektuelle und auf ihm allein haben die architektonischen Künstler, ebenso, wie sie es früher als Maler getan, Resultate erzielt. Sie haben damit begonnen, die Funktionen der Bauglieder möglichst unverhüllt zu zeigen, das verschiedene Material, dessen tragende und stützende Eigenschaften bekannt sind, anschaulich zu scheiden und nackte Konstruktionen an Stelle von Kunstformen zu geben. Das ist möglich, soweit es sich um Zweckbauten, Landhäuser und Profanarchitekturen handelt, genügt aber nicht für die große Monumentalkunst. Die Negation, die wir im Profanbau sehen, wird genau dort, wo das Monumentale beginnt, zur Armut. Denn den höheren Aufgaben gegenüber ergiebt sich die Notwendigkeit, den Naturalismus, der in der Unterwerfung unter den profanen Zweck besteht, zu überwinden und ihn weiter dem Stilgedanken zuzuführen. Es zeigt sich hier, daß der Naturalismus, der die toten Konventionen der Vergangenheit allein hat überwinden könneu, und der Anlaß zu den Neubildungen auch in der Baukunst geworden ist, sich nun selbst überwinden muß, bevor er im Architektonischen die Arbeit fortsetzen kann, daß er sich, ohne an Wahrheiteifer einzubüßen, zu idealisieren hat, indem er den Begriff Zweckmäßigkeit erweitert. Das Wort Zweckmäßigkeit bezeichnet etwas Dehnbares. Wenn ein Kaufmann seinem Sohn Ratschläge erteilt, wie er sich im Leben verhalten müsse, um erfolgreich zu sein, lehrt er Zweckmäßigkeiten. Es handelt sich in diesem Falle um Erfahrungwahrheiten, die in wesentlichen Punkten von der gerade geltenden Lebensform abhängen, also wandelbar sind. Die Lehre Jesu ist dagegen auch eine Zweckmäßigkeit, denn sie paßt sich den innerlichsten Bedürfnissen der Seele an und hat ihre organisierende Kraft seit achtzehn Jahrhunderten bewiesen. Hier handelt es sich um unbeweisbare, eingeborene Wahrheiten, die vom Wandel der Lebensformen fast unabhängig sind, und in deren Systemen jene Empirie

der Weltklugheit nur einen bescheidenen Platz einnimmt, ja, im gewissen Sinne sogar verneint wird. Die religiöse Zweckmäßigkeit, die ganze Völker zur Gewissensfreiheit verholfen hat, steht unendlich höher als jene andere, die dem Einzelnen die wirtschaftliche Freiheit garantiert, In dem Verhältnis etwa dieser beiden ethischen Zweckmäßigkeitideen stehen auch die artistischen der Antike und Moderne. Das Gefühl für die Unzulänglichkeit des profanen Zweckgedankens und der sich daraus ergebenden sachlichen Konstruktionkunst, ist den modernen Architektonen nicht fremd. Sie möchten sehr gerne das Höhere, wollen aber nicht von der konstruktiven Rechnung lassen, weil sie nur dadurch mit dem Realismus, der das Hinübergleiten zur Phrase verhindert, zusammenhängen. Wir erleben so das selsame Schauspiel, daß das geniale Wollen die Nabelschnur, die es an das Profane fesselt und die Bewegungfreiheit hindert, noch nicht missen kann, daß eine intellektuell gefundene Idee geistreich ins Ideale gezerrt und wertvolle Kraft der Phantasie in die hermetisch geschlossenen Grenzen der Reflektion gezwängt wird. So erklärt sich das Verweilen der neuen architektonischen Idee in den Kleinkünsten. Am Holz und Metall haben die Künstler zuerst Formen probiert, die zugleich logisch konstruktiv und ornamental schön sein sollen. Diese Versuche, die mit einer den Vorgang als eine historische Notwendigkeit kennzeichnenden Einmütigkeit von Engländern, Niederländern, Franzosen und Deutschen fast gleichzeitig unternommen worden sind, haben eine Erneuerung der gewerblichen Künste angebahnt, deren Konsequenzen noch nicht abzusehen sind. Wie vorher die Malerei, so sind jetzt Handwerk und Industrie revolutioniert und neuen Einflüssen geöffnet worden. Ein Künstler, wie der Belgier Van de Velde hat im Architektonischen ebenso anregend und evolutionierend gewirkt, wie Manet in der Malerei und dadurch hat er — und neben ihm viele Andere — die Kunst, auf einem Punkte wenigstens, wieder mit dem lebendigen sozialen Leben in Verbindung gebracht. Da die Aufgaben der Gewerbe dem jungen Eifer aber nicht genügen, hat der Drang, Funktionen formal zu illustrieren, noch eine in manchen Teilen bewunderungwürdige Ornamentkunst hervorgebracht. Hier kann der Künstler die Hindernisse vergessen; er phantasiert mit dem Zeichenstift über Kräfte, die architektonisch gegeneinander spielen und sucht eingebildeten Funktionen des Stützens, Klammerns, Zerrens oder Einschließens linearen Ausdruck zu geben. Niemals sind in einer Ornamentkunst mehr Zweck-

gedanken, die aus Mangel an konkreten Aufgaben müßig gehen, angehäuft worden. Der Geist, der so auf dem Papier zu erfreulichen Resultaten kommt, erweist sich als eine Art von architektonischer Lyrik.

Dieser moderne Ornamentiker erlebt beim Schaffen Aehnliches wie der Impressionist. Wenn jener die Erlebnisse seines Auges belauert, so achtet dieser heimlich auf das Geflüster der Kausalitätinstinkte. Es ist derselbe Vorgang, nur vom Sinnlichen ins Transcendentale verlegt. Da es nicht ausbleiben kann, daß der Geist im Verlaufe einer langen künstlerischen Tätigkeit viele so gewonnene Erfahrungen des Kausalitätgefühls begrifflich zusammenfaßt und aus den immer wiederkehrenden Empfindungen Gefühlseinheiten, und dafür Symbole zu bilden sucht, so ergiebt sich der Weg zur Stilkonvention, die vom Künstler mit sich selbst geschlossen wird, von selbst. Was diese Stilformationen der modernen Ornamentkünstler nicht recht zur Einheit gelangen läßt, sind menschliche Eigenschaften. Die Liniengebilde die ein Spiel mit hypothetischen Kräften darstellen, beschäftigen sich nicht mit wenigen Grundformen der wirkenden Kausalgesetze, sondern mit den feinen abgesplitterten Nebenformen, den Dissonanzen, Brechungen und Reflexen der Hauptkräfte. Darum sieht man soviel eckig Gebrochenes, bizarr Eigenwilliges und Groteskes in dieser Ornamentik. Die atavistisch strapazierten Nerven der Künstler knicken die geraden, ursprünglichen Empfindungen; die Wahrheitkunst wird — wie in der Malerei — zu einer Nerven- und Gehirnkunst.

* * *

Am wenigsten berührt von der Kunstidee, die, vom malerischen Naturalismus ausgehend, ihren Weg konsequent zur Baukunst verfolgt, ist die moderne Skulptur. Die Ursachen liegen in ihrem frei dienenden Verhältnis zum Architektonischen. Wo sie sich erneuern will, hat sie zuerst dieses Verhältnis zu lösen und sich dafür der Malerei anzuschließen: ein sehr folgeschwerer Schritt. Denn sie ist dann auf das Interieur und Museum allein angewiesen, muß ihre großen dekorativen Aufgaben, ihre Gemeinsamkeit mit der Baukunst aufgeben. Darum wagen nur wenige Künstler diesen Schritt zum Malerischen. Die meisten bleiben in Verbindung mit der Baukunst und da diese, soweit sie die Mitarbeit des Bildhauers zuläßt, sehr archaistisch und unselbständig ist, soweit sie selbständig ist aber

bei weitem noch nicht reif und abgeklärt genug erscheint, um einen werdenden Skulpturstil stützen zu können, so beharren auch die Bildhauer, von wenigen Revolutionären abgesehen, im Archaismus. Im besten Falle versuchen sie, die tote Form mit neuen Wirklichkeiten zu füllen, gehen den bedenklichen Weg von der fertigen Form zur Anschauung, nicht umgekehrt, von der Anschauung zur Form und stehen so zwischen zwei Welten, ohne doch einer ganz anzugehören. Die Abhängigkeit der Skulptur von der reinen Form, die das Vielfache ins Einfache übersetzt, bedingt eine starke Stilisierung und diese kann organisch nur aus lebendigstem Wirklichkeitsinn hervorgehen. Die Bildhauer sehen darum dem Wachsen und Werden dieses Wirklichkeitsinnes, wie es in der Malerei vor sich geht, abwartend zu und fristen inzwischen mit Hülfe der reichen Überlieferungen ein Interimsdasein. Es wird ihnen schwerer an der großen Naturalisation der Kunstinstinkte teilzunehmen, weil sie viel mehr aufgeben als die Maler. Diese wechseln schlimmstenfalls Format und Technik; die Bildhauer aber müssen alle Monumentalaufgaben, die ihnen in unserer Zeit der kapitalistischen Repräsentation, allein sichere Einnahmen verbürgen, verlassen und sich vor der Hand einer malerisch vergeistigten Zimmerplastik zuwenden, bis aus dieser und der langsam sich entwickelnden Architektur eine neue Monumentalplastik natürlich hervorgeht. Und lange noch kann es währen, bis diese Zeit erfüllt ist.

Einem Einzigen ist es gelungen, den Weg des Naturalismus zu gehen und doch monumental zu sein: Constantin Meunier. Er ist der Millet der Skulptur; nur daß er alles Problematische, das dieser im malerischen Landschaftdämmer verbergen konnte, klar zur plastischen Form hat herausarbeiten müssen. Wie Millet erhebt er die Arbeit zum Heroischen, umkleidet seine Menschen mit dem schlichten Pathos eines ganz wahrhaftigen, keine Wirklichkeit scheuenden Mitleidens und gelangt zu einer starken Stilform durch die Kraft einer persönlichen Sittlichkeit, die das Große nicht im Leben sucht, sondern es hineinlegt. Aber wie bei Millet ist der Stil die Persönlichkeit und es scheint zweifelhaft, ob seine Skulpturen mehr Schule machen werden, als es die Malereien Millets getan haben. Neben ihm schaffen feine, malerische Talente, aber die Skulptur, die wirklich den Namen modern verdient, wäre doch mit dem Namen Meuniers und dem seines zarter organisierten Landsmannes Minne erschöpft, wenn Frankreich nicht einen Mann hervorgebracht hätte, der für Viele zählt, dessen Genie

eine ganze Schule aufwiegt und wahrscheinlich auch schulbildend sein wird: Rodin. Ein Impressionist der Skulptur und der Entdecker ihres malerischen Stils. Da die Plastik Rodins von der Erscheinung allein nicht ausgehen kann, ihres kubischen Prinzips wegen stets der architektonischen Grundtendenz bedarf, nicht an einer Seite der Dinge haften, sondern diese in ihren Verschiebungen und von verschiedenen Standpunkten erfassen, also stilisieren und damit zugleich geistig erhöhen muß, da sie aber auch dem Charakteristischen und Wirklichen, dem das Leben beleuchtenden Moment nicht ausweichen will, so wird der Künstler dahin gedrängt, poetische Konsequenzen der impressionistischen Anschauungform zu suchen. Er darf nicht bei Dem stehen bleiben, was die Erscheinung im Auge und durchs Auge in der Seele berührt, sondern muß in dieser zarten Berührung die Ideen ausreifen lassen, deren Ahnungen in der Impression liegen, und diese dadurch bedeutend machen, die in der Malerei aber bisher auch nur Ahnungen geblieben sind. Vor dem Bilde ergänzt das Sensorium des Anschauenden das Angedeutete und diese Produktivität, die zum vollkommenen Genuß nötig ist, verursacht ästhetisches Vergnügen; der Bildhauer kann diese Ergänzungarbeit der Phantasie jedoch dem Anschauenden nicht in demselben Maße überlassen, weil seine Materie ihn zwingt, den fruchtbaren Moment konsequent zu entfalten, ihn in sich selbst abzuwickeln. Rodin leistet diese Arbeit mit großer Sicherheit und während er eine neue Idee, die ganz aus dem Leben unserer Zeit, aus der Seele des modernen Menschen und vor allem aus unmittelbarer Anschauung entsprungen ist, in seinem Geiste bewegt, mit persönlichem Temperament färbt, bis zu einigen Endpunkten verfolgt und Stilformen dafür schafft, nähert seine Kunst sich hier der Renaissance oder der Antike, dort der Gothik oder dem Barock. Ganz von selbst zeigen sich Formen, die die Erinnerung mit frohem Erstaunen begrüßt; aber sie sind nie entlehnt oder benutzt, sondern natülich aus einem natürlichen Werdeprozeß hervorgegangen. Weil sie Früchte der nur im Wind und Wetter der Zeit gewordenen, in einer tiefen Menschlichkeit gewachsenen Kunstgedanken sind, haben sie in gewissen Punkten Verwandtschaft mit der echten Kunst aller Zeiten. Das rein Menschliche, dessen Wesensart vom Wechsel der Zeit wenig oder garnicht berührt werden kann, das aber nur reift, wenn es sich mit Ewigkeitgedanken einer Gegenwart hingiebt, bildet das Aehnliche auf allen Stufen der Zeit und des Lebens, das

genial Schöne grüßt sich verwandt über Jahrhunderte hinweg und stellt die Verbindung der Zeiten her. Doch es stellt sie nur dann her, wenn sie nicht vorwitzig beabsichtigt ist, wenn der Künstler im Glauben an seine Gefühle aufgeht, nur erlebte Empfindungen gelten läßt und so den Tiefen des Lebens und der Kunst zustrebt.

In diesem Sinne kann die Kunst Rodins ein Gipfel und Zielpunkt jenes Zeitwillens genannt werden, der sich im Impressionismus am kräftigsten äußert. Seine Skulpturen geben das erste große Beispiel einer Überwindung des Naturalismus, ohne doch die Basis der unmittelbaren Anschauung zu verlassen. Es fehlt ihnen an Monumentalität; sie sind aber auch nicht nur malerisch. Dieser Bildhauer malt in Marmor und Bronze mit Licht und Schatten, doch lebt in den Umrissen und Kompositiongedanken auch ein Geist, der der Erweiterung zum Großartigen ungeduldig zu harren scheint. In Rodins Werk laufen fast alle Entwickelunglinien, die angedeutet worden sind, wie in einem Brennpunkte zusammen; aber sie endigen nicht in seiner Persönlichkeit, sondern führen durch seine Kunst hindurch und weisen in die Zukunft.

Stilbildungen.

Wenn man die Kunstbewegung, die im Impressionismus gipfelt, gesondert betrachtet, empfängt man von der hier herrschenden Logik und der Kraft des Wahrheitdranges einen so starken Eindruck, daß man leicht vergißt, wie gering ihre Ausdehnung und ihr Einfluß gegenüber anderen Bestrebungen ist. Es ist nötig den Blick wieder auf die wachsende Flut der Massenkunst zu richten, in der jenes Neue sich nur hier und da einmal in verzerrten Brechungen spiegelt, um das Verhältnis der Qualität zur Quantität richtig einzuschätzen. Wenn man sich wirklich dem Idealismus hingeben möchte zu glauben, die ungeheure Anhäufung von Marktkunst könnte allmählich von jenem Zentrum aus veredelt werden, so ist wieder zu beachten, daß der malerischen Naturalistenkunst, wie sie jetzt ist, gerade die Eigenschaften am meisten fehlen, die zu einer Popularisierung, zu einem Stil, der der Allgemeinheit genügen könnte, notwendig sind. Der Impressionismus in Malerei und Architektur ist eine Kunst für die Intellecktuellen, ihm fehlt der Geist des Absoluten, der das Kollektivempfinden allein zwingt, er wendet sich mehr an den erkennenden

Sinn, an das disziplinierte ästethische Bewußtsein, als an allgemeine Instinkte. Der Weg von hier zu einer Stilkunst im Sinne der Vergangenheit ist so weit und so ganz und gar unübersehbar, daß man sich auf Hypothesen nicht einlassen darf. Nicht einmal in sich selbst schreitet die Bewegung immer konsequent fort; sie scheint vielmehr einen Punkt erreicht zu haben, wo es zur Fortsetzung des Begonnenen in die Höhe solcher großer und machtvoller Eigenschaften bedarf, wie sie dem modernen Menschen am meisten fehlen.

Der Wahrheittrieb herrscht ja nie ausschließlich. Faustisch ist der ernst wollende Künstler eigentlich nur in seinen einsamen Stunden, wenn er die Notwendigkeit spürt, das eigene Wesen durch ein Ringen mit dem ungeheuren Weltsinn zu erweitern. Daneben lebt der ebenso starke Drang als Persönlichkeit zum Abschluß zu kommen, nicht Zwischenglied in einer Entwickelungkette zu bleiben, sondern Schlußglied einer Kette, das von allem Vorgehenden vorbereitet und bezweckt worden ist, zu sein. Jeder strebt für sich zur Harmonie und faßt deren Wesen genau so weit, wie sein Geist es zuläßt. Jeder will im Sinne der Kultur ein Organismus sein, der für sich Geltung hat. In der Wissenschaft giebt es Arbeiter, die zufrieden sind einige Bausteine den allgemeinen Aufgaben einfügen zu können; in der Kunst aber will jeder sein Gebäude vollenden. Dieser zweite Drang wird besonders problematisch und kommt mit jenem ersten leicht in Konflikt in einer Zeit, wo dem Neuen eben erst Grundmauern vorbereitet werden. Die wenigen reinen Talente der impressionistischen Malerei sind dadurch merkwürdig, daß sie eine starke Einordnungfähigkeit haben und bei aller starren Konsequenz, das Abschließen vermeiden; alle Andern aber versuchen, mit soviel Talent, wie ihnen zur Verfügung steht, einen persönlichen Stil zu bilden, der alles Das umfaßt, was in ihrem geistigen Kosmos Lebensrecht hat. Daraus ergiebt sich die sonderbare Erscheinung, daß es fast soviel Stile giebt, wie Talente. Hier tritt die ganze Verschiedenartigkeit der Menschen, die Zersplitterung des Wollens und die Zerklüftung des Empfindens klar zu Tage. Der moderne Mensch kann in der Unsicherheit seines im Tiefsten erschütterten Weltempfindens nicht harmonisch sein. Eine Kraft hebt immer die andere auf und die Willensrichtungen, die einigermaßen ihrer selbst sicher sind, haben mit Kunst und Aesthetik am wenigsten zu tun. Jeder Künstler entscheidet sich darum für Spezialempfindungen, die seinen Anlagen und Neigungen

entsprechen, hebt sie aus der chaotischen Masse heraus, steigert sie artistisch und entwickelt sie einseitig. Das nennt er dann: persönlich sein. Aus solchen partiellen Lebensbegriffen entwickeln sich die subjektiven Stile, deren jeder auf ein kleines überzeugtes Publikum wirkt.

Nichts kann bezeichnender sein als die Mittel, die nötig sind, um die naturalistischen Tendenzen stilistisch zu veredeln und dem Schönen zu vermählen. Da das organische Erwachsen einer Schönheit aus dem Naturalismus nicht wohl abgewartet werden kann, muß die persönlich formulierte Wahrheit einer fremden Schönheitform vermählt, das Eigene einem Fremdartigen verschmolzen werden. Weil nun die naturalistische Anschauungform bei Allen prinzipiell vorhanden ist, wenn auch sehr verschieden in den Graden, die Stilformen aber nach ganz subjektiven Empfindungen und Bedürfnissen gewählt werden, wird der allgemeine Wahrheitgedanke in tausendfacher Form dargeboten und mit außerordentlichem Aufwand stilistisch variiert. Die Möglichkeit, die Kunst aller Zeiten und Länder im Atelier nach vortrefflichen Reproduktionen zu studieren, ermöglicht die denkbar größte Auswahl. Das von allen lebendigen Konventionen befreite ästhetische Empfinden sucht aus den überkommenen Stilformen das heraus, dem ein Klang im anarchischen Tongewühl der Seele antwortet und treibt so eine Art von Symbolismus, da es immer auf ein qui pro quo hinauskommt. Es lassen sich die Ergebnisse dieser allgemeinen Stilsuche nicht methodisch beschreiben. Wenn die verwirrende Fülle der Erscheinungen Gesetzen unterliegt, so bleiben diese dem Lebenden unerkennbar. Man kann nur Einzelnes schildern und zeigen, wie jede Stilform einem Teil des Charakters des modernen Menschen entspricht, keine einzige aber diesem ganzen Charakter.

* * *

Der impressionistischen Kunst hat vor allem Japan Stilformen dargeboten. Es bestätigt die vorhin gegebene Definition, daß die Künstler dieser Richtung eine ausgesprochene Vorliebe für alle primitive Kunst haben, daß ihnen die Formenwelten der frühesten Völker in all ihrer grotesken Einfachheit, die aber doch so viele Deutungen zulassen, besonders geeignet zur Notierung dessen scheinen, was sie ausdrücken möchten. Doppelt willkommen aber muß ihnen eine Kunst sein, die zugleich primitiv und raffiniert ist. Chinesische Kunst ist schon im achtzehnten Jahrhundert einmal nach Europa gekommen. Doch

machten damals die seltsamen Reize der Asiatenästhetik auf die Rokokokultur keinen andern Eindruck als den des Fremdartigen. Man nahm einige äußere Formen auf, spielte mit dem Gegenständlichen, baute chinesische Lusthäuschen und verzierte Gegenstände des Gebrauchs mit Lackmalereien. Dann verschwanden die Formen wieder aus dem europäischen Gesichtskreis. Die Entdeckung Japans für die Ästhetik im neunzehnten Jahrhundert geschah hingegen gerade in einer Zeit, als ein Teil der modernen Kunst, auf ihrem Wege zu neuer Ursprünglichkeit, bei einer Anschauungform angelangt war, die der der japanischen Kunst in entscheidenden Zügen verwandt ist. Auch diese ist Impressionismus. Ihre einzelnen Teile sind nicht einem allgemeinen Ideal untergeordnet und mit Rücksicht darauf gebildet, sondern bestehen für sich und bezwecken nur sich selbst. Der prägnante Stilcharakter entsteht weniger durch die Leitung einer Konvention hinsichtlich des Ideals, als durch den Zwang von Rasseneigenschaften, weniger durch ein gleiches Wollen, als durch ein allgemeines gleiches Müssen. Jedes Werk ist Produkt eines unmittelbaren Natureindrucks, oder unselbständige Nachahmung eines solchen, nicht Ergebnis oder Nachahmung einer architektonisch organisierten Stilempfindung. Die japanische Kunst geht aus einem philosophisch-abergläubigen Fatalismus hervor, der von einer Erlösunggewißheit nicht verklärt, sondern nur von phantastischem Dämonenglauben und religiöser Schreckhaftigkeit vor dem drohenden Unbekannten belebt wird. Die Anschauung sucht das Charakteristische und Groteske, ist naturalistisch, durchaus malerisch und ganz unarchitektonisch. Sie entspricht also prinzipiell der impressionistischen Anschauungform der neuen europäischen Kunst. Doch ist sie in Japan viele Jahrhunderte alt, fest organisiert, im Kreise ihrer Betätigungmöglichkeiten erprobt, glänzend und erschöpfend entwickelt worden und hat nach einer Seite alle Konsequenzen gezogen. Der Impressionismus ist hier graphisch geworden, der Zeichenstift ist das vornehmste Werkzeug, die ganze Kunst erhält ihr Gepräge vom Prinzip der Graphik, das in der Darstellung des Begrifflichen mittels des graphologisch Ornamentalen besteht. Diese Kunst deutet bewußt nie über das Dargestellte hinaus, nicht auf das Gesetz, woraus die Erscheinungfolgen hervorgehen. Darum ist ihr Ornament nicht harmonisch-symmetrisch, also architektonisch, sondern graphologisch-charakteristisch, also malerisch, ist andeutend nicht erschöpfend, dekorativ, nicht tektonisch motivierend. Diese Ornamentik ist fast nie ganz frei erfunden, sondern aus Beob-

achtungen und Erscheinungen abgeleitet und die reine ornamentale Schreibseligkeit der Linienlust sucht ihre Motion im Charakteristischen. Die Beobachtungen sind jedoch sehr scharf, das Dekorative geht unmittelbar aus der Erscheinung hervor, aus der Impression der „lebenden Punkte". In jeder Impression ist das Dekorative ja schon enthalten, denn nur das haftet fest in dem vom Willen abgeschirrten Sehvermögen, was als angenehm, anregend oder auch nur erregend empfunden wird. Steigert der Künstler diese rein mechanisch erzeugte Sensation, die zugleich auch immer den Begriff des Charakteristischen konstruiert, indem er sie von allem Zufälligen reinigt und die wenigen herrschenden Formen- und Farbenelemente in ihrem optischen Eigenleben isoliert, so gelangt er wie von selbst zu einer Art des Ornamentalen, die unmittelbar aus dem Charakteristischen hervorgeht und alle Merkmale ihrer naturalistischen und impressionistischen Entstehungweise bewahrt. In dieser Weise haben die Japaner das Ornamentale entwickelt und ihre malerisch dekorative Kunst auf einem Naturalismus gegründet, der stete Verjüngung und Frische verbürgt.

Nichts konnte unsern Impressionisten willkommener sein als diese Lehre, denn sie standen und stehen vor der Aufgabe, die erlebte Anschauung artistisch auszubauen. Ihre Selbständigkeit bewahrt sie vor der Gefahr leerer Imitation, die Anregungen werden verarbeitet, verschmelzen sich mit dem Eigenen und geben den Werken etwas von dem Zauber jener Wunderwerke einer uralten, beschränkten Kultur. Der in der stetigen Analyse gereifte Geschmack vermag sicher zu wählen, das Prinzip nachzuahmen, nicht das Produkt, versteht es, sich die Betrachtungweise zu eigen zu machen, nicht die einzelnen Formen. Vor allem haben die Zeichner von der japanischen Kunst profitiert, gelernt, einen unmittelbaren Eindruck mit den geringsten Mitteln zu geben, das Leben dekorativ zu erfassen, die Teile gut im Raum anzuordnen und aus Wahrheiten der Natur solche der Kunst zu machen. Die impressionistische Malerei ist bei den Zeichnern ornamental und kunstgewerblich geworden, wie es die ganze japanische Kunst ist, die raffinierteste Graphik endet im Plakat.

So haben moderne Zeichner und Maler mit Fremdem ihr Eigenes abzurunden versucht. Unter ihnen sind Künstler von reifem Geschmack, großem Können und scharfer Beobachtunggabe, als Menschen skeptisch, ganz intellektuell, oft sozial verbittert und in einer genußsüchtigen Weltironie kalt geworden. Hier und da flammt in ihren Werken

etwas wie heimliches Pathos auf; doch ironisiert es sich selbst und fürchtet sich vor dem Verstand. Die besten Karikaturisten sind darunter und es ist bezeichnend, daß gerade sie die Vertreter des subtilen Geschmacks sind. Alle verdanken den japanischen Beispielen die Möglichkeit stilistisch abzuschließen: Chéret und Forain, die geistvollen Plakatkünstler; Lautrec, der Lithograph und Radierer, der mit Balzacschem Geist die Psychen in ihren verborgensten Zügen, die sozialen Komplikationen in ihren bezeichnenden Punkten wahrnimmt und in seinen graphischen Darstellungen das Bedeutende wie im Vorübergehen zu sagen weiß; Beardsley, der geniale Phthysiker, dessen hypertropische Nervenkunst immer die letzten und feinsten Reize, die Primitivitäten, die nahe der Verwesunggrenze liegen, andeutet, der seinen außerordentlichen Beobachtungen nicht nur in japanischer, sondern auch in alter europäischer Kunst Stilgedanken sucht und mit der Sicherheit des Wunderkindes die Probleme von Stoff und Form in seiner ganz konzentrischen Subjektivität erledigt; Th. Heine, in dessen Wesen sich die Elemente des Karikaturisten: sittlicher Eifer und geistvolle Skepsis so glücklich mischen und der ohne seine japanischen Studien diesen Elementen nie eine den zu verspottenden Stoff ins Künstlerische, also Unstoffliche rückende Form gefunden hätte. Auf hundert Wegen hat die japanische Kunst zur Stilbildung beigetragen, hat entweder durch ihren Geist gewirkt — auf die impressionistischen Maler und Zeichner — durch ihre prachtvoll entwickelten Techniken — auf die gewerblichen Künstler — oder nur durch ihre Fremdartigkeit, wie auf die breite Kunstindustrie.

Die Künstler, die einen Stil auf diesen Wegen suchen, sind niemals poetisch schwärmende Geister, ihre artistische Arbeit ist nicht Produkt des begeistert erregten Lebensgefühls, sondern Gehirnkunst. Sie intellektualisieren alle Empfindungen und Eindrücke, das Temperament bemächtigt sich des auf kaltem Wege erzeugten Ergebnisses und berauscht sich an der Richtigkeit des Erreichten, nicht an dessen sittlicher Idealbedeutung. Zur Manier im Formalen neigen diese Künstler, weil sie umsomehr Manieristen der Empfindung sind, je konsequenter sie sich geben; doch geht ihre Manier aus so viel Ursprünglichkeit hervor, als dem modernen Menschen überhaupt möglich ist aufzubringen. Ein Beardsley stellt sein großes Können in den Dienst einer krankhaften Erotik, gibt vor zu geißeln, was er liebt und möchte Lasterblüten von beängstigend schwüler Schönheit, die nur in Treib-

häusern der Zivilisation gedeihen können, für gesunde Natur ausgeben; aber diese Künstlichkeiten sind in sich doch so logisch gebildet, so notwendiges Produkt einer sozial determinierten, einseitigen, doch absolut konsequenten Persönlichkeit, daß sie in der Tat Daseinsrechte erzwingen. Sie umschließen ein Stück Leben, mag dieses immer sein wie es wolle; abnorm aber organisch. Und wenn Lautrec mit höhnendem Griffel den Menschen als Ergebnis sozialer Ungeheuerlichkeiten hinstellt, Widerwärtigkeiten der Straße mit elegantem Linienspiel umschmeichelt und die erschreckendste Häßlichkeit mit geklärtestem Geschmack künstlerisch serviert, so kann der Stil, der solches vermag, im höheren Sinne freilich nur Manier sein, weil, was er stilistisch vereint, dem Wesen des Ideals nach unvereinbar ist; aber diese Manier ist geradenwegs aus intensivem Erleben, aus einem menschlichen und artistischen Darstellungdrang zugleich herausgewachsen. Das Erleben ist nie groß und bedeutend, nie poetisch tiefsinnig und vor allem nie von jener machtvollen Vitalität erzeugt worden, die Mutter aller großen Lebens- und Kunsttugenden ist; doch ist es stets dem formalen Schöpfungakt vorhergegangen und hat diesen erst ermöglicht. Der organische Werdeprozeß des Kunstwerkes ist befolgt.

Das ist der Unterschied in den Hauptrichtungen der modernen Kunst, daß die Künstler, deren Sinn auf sittlich-poetische Größe gerichtet ist, fast immer von der Form ausgehen und in diese ein Erleben hinterher hineindichten. Weil sie ihrem großen Wollen eine lebendig gewordene passende Form nicht finden, greifen sie in die Vergangenheit, wählen aus ihr das ihnen Zusagende und suchen eine Vergangenheit mit Gegenwart zu füllen, was nie vollkommen gelingen kann. Darum erhält sich die intellektuelle Kunst der Skeptiker, die erlebte Empfindungen mit erlebter Fremdform stilisiert, siegreich gegen die phantasievolle Repräsentationkunst der Künstlerpoeten. Die stärkere Ursprünglichkeit behauptet sich der Unselbständigkeit gegenüber, selbst wenn diese dem Grade des Wollens nach höher steht als jene. Die am höchsten fliegende Künstlersehnsucht hat es in der Gegenwart am schwersten, weil sie am wenigsten auf die Vorbedingungen zur Synthese rechnen kann. Dennoch wollen Naturen, deren Sinn auf das Große und Bedeutende gerichtet ist, sich ausleben. Auch wahrhaftig möchten sie bleiben und dem artistischen Gewissen genug tun. Ihr Wille fordert das Ideal und ihr Zweifel, das Erbteil der Zeit, läßt es nicht zu.

Den Idealkonstruktionen kann immerhin ein bedeutender Kunstwert innewohnen, niemals aber der höchste. Das Empfinden des Laien fällt in diesem Dilemma ein beachtenswertes Urteil. Der Name Puvis de Chavannes weckt, wo immer er genannt wird, eine gewisse Ehrfurcht, gibt die Stimmung von etwas Reinem und Vornehmem; der Name Manet dagegen reizt mehr zur Aussprache von Meinungen, erzeugt Lebendigkeit, doch ohne Weihe. Hier behält man im Eifer den Hut auf dem Kopf, dort lüftet man ihn unwillkürlich. So unterscheidet das Gefühl, trotzdem sein Berater, der Verstand, ihm sagt, daß Manets Werke die von Puvis überleben werden. Der naiv Empfindende schätzt den Grad des Menschlichen ab, fühlt, daß Puvis der in eine profane Zeit verschlagene Repräsentant des Genialen, Manet aber nur ein genau bis an die Grenzen des Genietums reichendes Talent ist. Das heißt: daß Puvis eine Welt in seiner Seele bewegt und einem Allgefühl Ausdruck sucht, während Manet sich mit einer Seite des Lebens, mit dem Sichtbaren, in starker aber nicht freiwilliger Beschränkung begnügt. Letzten Endes bleibt dann aber die Tat entscheidend. Der Impressionistenführer hat alles erreicht, was er wollte und der Monumentalidealist mußte hinter seinen eigenen Ansprüchen oft zurückbleiben; Manets Werke muten wie Kunst gewordene Natur an und die von Puvis sind nicht frei von Künstlichkeit. Es ist nicht die Künstlichkeit eines kleinlichen Geistes, sondern die große Geste eines Deklamators, der sich vornimmt, genau in den Grenzen des Lebendigen zu bleiben und den sein Temperament, ohne daß er es merkt, zur Rhetorik verführt. Mit den Stilformen, die Puvis verwendet und die in vielen Teilen jeder Belebung spotten, verbindet er eine Fülle der Anschauung; in seinen Bildern ist Leben, sogar gesteigertes Leben. Auf einem gewissen Punkte aber erstarrt es, die haarscharfe Grenze wird überschritten, wo die symbolisch wirkende Lebensfülle, die Addition wesentlicher Züge, durch einen Zusatz von toter Form Allegorie wird. Dieser Künstler bietet ein gutes Beispiel für seine Geistesverwandten, weil sich in seinen Arbeiten die beiden Elemente: lebendige Natur und leblose Stilform die Wage halten, weil er als Denker auch Beobachter, ein außerordentlicher Zeichner, feiner Kolorist und ein Komponist großen Sinnes ist und weil diese Vorzüge genau den Punkt erkennen lassen, wo das Wollen ohne adäquate Ausdrucksmittel bleibt.

Puvis hat seine Monumentalabsichten am griechischen Geist voll-

endet, an der Kunstform also, die dem modernen Empfinden am fernsten liegt, trotzdem sich die Wissenschaft so viel damit beschäftigt. Diese tiefsinnige Kunst stolzesten Lebensgefühls widerspricht am meisten der charakterisierenden Intellektualität; um so willkommener muß sie allen Künstlern sein, die sich ihrer Zeit entgegenstellen, von einem unklaren Bedürfnis zu einer Kunst reinlicher Anmut und Würde hingezogen werden, das ihnen Wesentliche aber nicht aus Zeit und Leben, nicht in der Anschauung gewinnen, sondern aus den Meisterwerken großer Toter, die einst zum Leben im unmittelbaren Verhältnis standen.

Auch auf die Künstler, die nur ihren Sinnen zu folgen meinen, haben freilich Stimmen der Vergangenheit gewirkt, auch sie sind dem Zwange der Überlieferungen unterworfen; aber solche Erinnerungstimmen bleiben entweder als ererbter Richtungsinn im Instinkt oder schwinden doch wieder aus dem Bewußtsein, nachdem sie ihre Wegspuren gegraben, und ziehen sich, fortwirkend, ins Unbewußte zurück. Ein Künstler, wie Klinger etwa, braucht, um Ewiges auszudrücken, sehr oft den Chorus der historisch gegliederten Zeit, vertraute Symbole der Vergangenheit, und er ist darum nur denen ganz verständlich, die die von ihm benutzten Formsymbole kennen: den Gebildeten. Er spricht selten unmittelbar zum Gefühl, sondern nimmt den Weg über das Wissen des Anschauenden. Einer solchen künstlich harmonisierten Kunst ist es unmöglich, sich selbsttätig fortzupflanzen, wie es das einfachste Naturprodukt zu tun vermag. Die, die im entgötterten und schönheitarmen Leben der Gegenwart aus allem Hohen und Edlen der Vergangenheit ein Symbol ihrer Sehnsucht konstruieren, sind Kulturkünstler, im Gegensatz zu den Naturkünstlern, die alle Brücken hinter sich abbrechen und um neue Gesetzestafeln auf den Sinai steigen. Manches, was diesen auf Bergesgipfeln verkündet wird, findet der Kulturkünstler sicher schon in alten Offenbarungen. Denn es gibt in der Kunst nicht eigentlich ein Mehr oder Weniger; nur die Form wandelt sich stets. In der Wandlung der Form, im Bewegungfluß der geistigen Kraft aber liegt das Glück der kulturschaffenden Menschheit. Die besondere Art der Auflösung und Neubildung, des Zersetzung- und Kristallisationprozesses: das ist entscheidend. Gott mag lächeln! Wenn auch Diamant und Graphit im Grunde dasselbe sind: für uns unterscheiden sie sich wie Tag und Nacht, wie Leben und Tod. Was die Kulturkünstler in der Ver-

gangenheit finden, mag schließlich den Werten der Zukunft gleich, ja, mag ihnen überlegen sein: dem Lebenden scheint beides doch sehr verschieden. Das stolze Vorrecht, sich Glück und Unglück, Schwäche und Größe nach eigenen Maßen zu bestimmen, erlangt man nur, indem man, durch eine Preisgabe aller Tradition, das Erbe der Ahnen erst zum festen Besitz macht. Der Besitz, der nicht selbst erworben ist, sichert zwar das Dasein, aber er beschränkt es auch.

Darum ist die Schönheit in der Kunst Klingers oder eines Künstlers seiner Art im besten Falle nur zur Hälfte wahr. Diese Stilkunst wohnte in den marmornen Prachtgebäuden der Kultur, und ist nur verständlich als Ergebnis einer eklektischen Geistesrichtung, ist oft kostbar in allen Teilen, fürstlich in jeder Äußerung, groß und heroisch, reich und ehrlich, umfassend und intim; aber ihr fehlt immer die Einfalt einer ursprünglichen Seele. Ganz Produkt, bleibt sie in den einzelnen Teilen noch erkennbar; der Kristallisationprozeß vieler Elemente liegt klar vor Augen, die völlige Verschmelzung zu einem neuen Ganzen gelingt nie vollständig und kann nicht gelingen. Prachtvoll sind oft die Kombinationen von Zügen des Lebens mit Formen alter Kunst, bewunderungwürdig der Reichtum geistvoller Sonderreize; aber das Urschöpferische, das auf dem Instinkt ruhende Offenbarungvermögen, sucht man vergebens. Auch in dieser Kunst ist Ewigkeitempfindung, der Geist faßt die Gedanken groß und tief; doch bleibt es stets eine kluge Unterhaltung über ewige Dinge, die Einsamkeitstimmung ist kaum je zu spüren, die Werke überzeugen redend, mit tausend Zungen, wie die Kultur, nicht schweigend, mit einem Blick, wie die Natur. Der Umstand, daß Klinger Maler, Radierer und Bildhauer zugleich ist, charakterisiert ihn. Was in den Tagen der Renaissance ein Zeichen von Freiheit war, wird heute zum Beweise der Unfreiheit. Universalität ist in unserer Zeit, die jeden idealen Wert — und also auch jedes formale Ausdrucksmittel dafür — neuprägen will, nur Dem möglich, der an dem großen Ringen um Erneuerung nicht intensiv teilnimmt, der abseits steht und nur darauf sinnt, sich selbst harmonisch zu vollenden, sei es immer mit welchen Mitteln es wolle. Es geht über die Kraft des Einzelnen, sowohl in Malerei wie Skulptur, Inhalt und Form gleicherweise zu erneuern. Eine ganze Generation von Künstlern müht sich schon seit Jahrzehnten mit diesen Aufgaben und ist über den Anfang doch kaum hinaus. Wer heute die umfassende Renaissancenatur spielen will, kann es nur,

da ihn eine große lebendige Tradition nicht trägt, mit Hilfe archaistischer Begriffe und eines eklektischen Formalismus.

Wo der Idealist vom Gedanken ausgeht, setzt der Impressionist sich vor die Natur. Dieser weiß nie vorher, was er malen wird; aus einer Anschauung gewinnt er die optischen und aus diesen dann erst die ästhetischen und die geistigen Elemente seiner Kunst. Der Stilist erdenkt sein Bild, empfindet im Bett, beim Wein oder sonstwo die Grundstimmung dafür. Er tritt also präokkupiert vor die Natur und sieht nur, was seiner Absicht gemäß ist. Bei ihm entscheiden allein die Fülle und Wahrhaftigkeit der aufgenommenen Natureindrücke, die artistische Erinnerungkraft darüber, ob sein Werk lebendig wird. Hier herrscht der Traum, dort die Empirie. Welche Schwierigkeiten das große universale Wollen in der Malerei zu bewältigen hat, wenn die natürliche Entwicklung der Kunst nicht die Form darbietet, der sich alle, die Großen und Kleinen, bedienen können, beweist Böcklins Werk, das als höchste Äußerung des malerischen Idealismus der Gegenwart gelten kann. Nach dem Anblick eines Bildes von Rembrandt trete man vor einen Böcklin. Die Farben des großen Träumers werden nun, wo die des Niederländers noch im Auge flimmern, hart, gewaltsam und ohne Tiefe erscheinen, das heißt: ohne innerste Wahrheit. Man mache denselben Versuch, indem man von Rembrandt zu einer der guten Landschaften Monets geht: sie wird nicht beträchtlich verlieren. Nun ist daraus gewiß nicht die Lehre zu ziehen, Monet sei größer als Böcklin. Der Schweizer hat geniale Qualitäten, die dem Franzosen, der nur Talent ist, ganz abgehen. Ob diese zeichnerisch, koloristisch oder sonst welcher Art sind, gilt gleich, wenn sie nur als Kunst die Seele berühren. Aber die Tiefe der Kunstwirkung ist abhängig vom Grade dieser Qualitäten; und die Farbe ist in einer Malerei gewiß nicht das Letzte. Von Böcklin stammt das Wort von der imaginären Palette, die der Maler, gegenüber der Unmöglichkeit, das Licht mit Farben — die doch vom Licht erst hervorgebracht werden — wiederzugeben, sich bilden muß. Wer zu sehen versteht, wird erkennen, wie gut gerade die französischen Impressionisten die Naturtöne umzuwerten und eine Skala zu schaffen wissen, die den äußersten Möglichkeiten nach oben und unten durchaus fern bleibt, sich nur in Mittellagen bewegt und doch jeder Absicht genügt. Das ist ihre feinste, rein artistische Phantasietat, die nur vom Unwissenden unterschätzt werden kann. Böcklins Skala reicht

über alle Höhen und Tiefen und versagt doch oft, weil seiner Palette die wahrsten Farbenwerte fehlen. Er steht Manet gegenüber ungefähr im Verhältnis wie Schiller zu Ibsen. Der deutsche Dichter und der schweizer Maler sind Vertreter des Genialen, das aus der Begeisterung geboren wird, des dionysischen Universalismus. In gewissen Dingen sind ihnen aber die Talente Manet und Ibsen, die mehr in einem herben, nüchternen Lebensernst als im stürmischen, schwärmenden Wollen wurzeln, überlegen. Und diese Dinge haben gerade für unsere Zeit entscheidenden Wert, weil sie die Grundlagen einer zukünftigen Kunstkultur vorbereiten. Es ist zweifellos, daß Schillers und Böcklins Gesamtwerk als Kulturwerte noch dastehen werden, wenn die Entwicklung Ibsen und Manet in den Hintergrund gedrängt hat; doch ist auch nicht zu vergessen, daß ein ins Geniale gesteigerter Ibsen zum Shakespeare, eine konsequent veredelte Manet-Natur zum Rembrandt wird, daß die Endpunkte dieser von der Natur gezeugten aber noch nicht erschöpften Individualitätideen höher liegen, als die Gipfel, die von Endbildungen wie Schiller und Böcklin bezeichnet werden.

Eine Nebenerscheinung der Stilkunst ist es, daß sie, schon im rein Artistischen, dem Kunstgewerblichen zuneigt, das heißt: der Form, die nur schmückt, nicht daneben einer Erkenntnis Ausdruck verleiht. Viele Künstler beweisen es mit ihren Werken. Ludwig von Hofmann, der seinen Anreger, den virtuos oberflächlichen Besnard übertroffen hat, mit Mitteln impressionistischer Beobachtung einem lyrischen Traumleben Gestaltung sucht und gar zu oft an den mannichfachen formalen und ornamentalen Elementen, die dem Anschauungstoff zu lose verbunden werden müssen, scheitert und so Opfer seines Strebens zur Harmonie wird; Marrès, der „Prinz aus Genieland“, der in einem Kampf, den Böcklin und Puvis für sich siegreich zu entscheiden wußten, ein großes Wollen aufrieb; Segantini, der die ungeheure Aufgabe versuchte, die Vorstellungweise Millets dem Renaissancegeist zu vereinen, sich dabei einer dem Neo-Impressionismus verwandten Technik bediente und dem es nie ganz gelingen wollte, das vollkommen Schöne aus dem Wahren zu entwickeln; Stuck, die stiernackige Naturkraft mit der üppigen Dekorationlust, bei dem eine starke Leidenschaftlichkeit sich als zu schwach erweist, das spröde Material der Renaissanceform mit neuem Atem zu erfüllen, dessen triebhafte Schönheitsucht vielmehr im Rausch entartet. Und dann die ganze Schule der englischen Präraphaeliten, diese Schar in-

brünstiger, puritanisch schwärmender Ästheten, aus deren ekstatisch femininer Zärtlichkeit für das ideenvoll Schöne ein vollständiger, gerundeter aber kurzatmiger Afterstil hervorgegangen ist, deren ernste Liebe für sinnvolle Anmut als einziges Resultat eine Belebung des Kunstgewerbes erzielte. Diese schwankenden, sinnenden Geister wählten zur Abrundung ihrer naturalistischen Absichten die Werke der Übergangskunst zwischen Gotik und Renaissance, diese Spiegelbilder zwischen Askese und Sinnenfreude hangender Weltgefühle, und suchten den modernen von neuen Anschauungwerten bereicherten Geist in dieses Strombett des Stils, das sich schmal zwischen zwei feindlichen Kulturen dahinwindet, zu leiten. Nichts ist doch von dem Lebenswerk Rosettis, Burne Jones' und Morris' geblieben, als der Reflex, der in die Welt der wirtschaftlichen Nutzkunst fiel und auf dem Kontinent dann ein neues Feuer entzündete. Selbst Watts vermag über die Grenzen Englands hinaus nicht zu wirken, ist für seine Heimat ein spiritus familiaris, wie Böcklin es für die germanische Welt ist, weil auch sein Stil noch Manier ist. Ruskin allein, der Literat, der, in den Allgemeinheiten ethischer Forderungen, über der konkreten Formenwelt stehen und jedes ideale Wollen, wie es auch sei, mit immer passenden Reden anfeuern kann, wirkt noch heute nach. Auch Hildebrand, der deutsch-römische Bildhauer, der kalten Sinnes formale Vollendung nach antikem Vorbilde sucht; Begas, der ein starkes dekoratives Talent am Renaissancegeiste entarten läßt, die ganze Schule der neurömischen Plastiker und die große Schar der akademischen Architektur-Eklektiker, deren Kunst zur kritischen Wissenschaft geworden ist: sie alle erliegen dem Gewicht toter Konventionen, geben die Hälfte ihres Wesens, und oft mehr preis, um harmonisch und für ihre Person fertig zu werden.

Den Künstlern, die ihren Naturalismus romanisch stilisieren, stehen andern gegenüber, die es germanisch tun. Daraus ist in Deutschland die neue Bewegung, die sich Heimatkunst nennt, hervorgegangen. Hier werden die kosmopolitisch schweifenden Instinkte nationalistisch gefesselt und eine Redensart des schönen Gefühls und frommer Biederkeit unternimmt es, den Kunsttrieben, die aus ganz anderer Disposition herauswachsen, Form und Methode zu geben. Thoma ist einer der Bedeutendsten dieser Richtung. Er vermag sich einen Stil zu bilden, der fast wie ein Organismus aussieht, weil er vom modernen Geist weniger als Andere beeinflußt wird und das

Leben noch im Sinne der Väter und Großeltern erfaßt: eng, innig, zärtlich und ganz unproblematisch. Was ihm aber natürlich ansteht, wird Allen zur Phrase, die nicht so tief und wahr empfinden, zu einer Phrase, die doppelt unerfreulich ist, weil ihr noch obendrein das Begrenzte eigen ist.

* * *

Das sind einige der unendlich vielen Versuche, eine sich unaufhaltsam naturalisierende und subjektivierende Kunst zu stilisieren. Wieviele andere gibt es noch daneben! Fast so viele wie Künstler. Jeder arbeitet ja für sich und sieht zu, wie er fertig wird. Die merkwürdigsten Verbindungen werden hergestellt und die sich ergebenden Bizarrerien gelten als feine Persönlichkeitwitze. Man betrachte den ernsten Munch, der überall anknüpft und nirgend doch beharrt, der etwas Vollkommenes ganz aus sich selbst entwickeln möchte und dem nur Rodins Kraft fehlt, um ein Rodin der Malerei zu werden, Toorop und die neue holländische Schule, wie sie neue Linienempfindung mit starren indischen Archaismen zusammenkoppelt, wie Khnopff die Antike in seinen kranken Zeichnungen hysterisiert und Rops ähnliche Tendenzen mit perverser Robustheit befolgt, wie ein Lechter mittels formaler Elemente eine Stimmungsymbolik sucht, die nur der im Tag Lebende in ihren Absichten erfassen kann und wie noch Andere alles dieses durcheinander mischen, ihre Stilgedanken nicht den Alten, sondern lebenden Künstlern entlehnen und Kombinationen herstellen, in denen nicht eine Spur natürlichen Empfindens ist, aber immer noch ein starkes äußeres Können und agiles Nachempfinden. So geht es in Malerei, Skulptur und Baukunst. Das subjektivistische Prinzip steigert sich bis zur Manie und findet Erfolge, weil sich in den subjektiv entfesselten Massen für jede Laune Resonanz, Kreise von Gleichgearteten und ein Publikum finden.

Und das alles steht gegeneinander, kämpft, schreit, tobt und schilt, verficht eine „Wahrheit" und verwirrt die Wirrnis bis zur Unübersichtlichkeit. Das Kapital benutzt die Zustände, der Eigennutz und alle schlimmen Eigenschaften der Gewinnsucht bemächtigen sich der allgemeinen Unsicherheit, zwingen die haltlose Kunst sich zu prostituieren und vollenden so das Bild einer Epoche, die die alten sicheren Zustände verlassen hat, den Ansprüchen der neuen Zeit aber

bei weitem noch nicht gewachsen ist, sich in einem Interregnum befindet und den Einzelnen zwingt, für sich allein zu sorgen. Überall Bewegung, aber nirgend ein klares Ziel, zähes Wollen, doch ganz undisziplinert, Unermüdlichkeit, aber im Dienste eines Triebes, der sich selbst nicht kennt.



Schlußfolgerung.

Es ist leichter, die Kunst unserer Tage zu zensieren, als sie zu beschreiben. Denn wer mit Berücksichtigung aller tätigen Kräfte eine Schilderung geben und klare Erkenntnis suchen möchte, findet sich plötzlich in Urteilen wieder; er kann es nie ganz vermeiden, Partei zu ergreifen und gäbe dieses sich nur in der Wahl von Eigenschaftwörtern kund, weil, was er beschreibt, zugleich von ihm gelebt wird. Betrachtungen wie diese, können darum nie etwas anderes sein als ein Rechenschaftbericht, den man sich selbst gibt und der anregen will, Stellung zu den Problemen der Kunst zu nehmen. Temperamentvolle, tendenziöse Urteile und Überzeugungen gelten in dem allgemeinen Ideenkampf nur als Meinungen mehr und sind allein gut, wo es sich um Agitation handelt; ebenso wie sie zu überzeugen und anzuregen wissen, verführen sie auch zur Einseitigkeit und Vernachlässigung wichtiger Faktoren. Eine Vernachlässigung, die sich stets früher oder später rächt, weil sich lebendige Kräfte nicht ignorieren lassen und sich meist gerade dann zur Erledigung ihrer Ansprüche melden, wenn sie am unbequemsten sind. Eine Kultur, das Ziel aller Ernsten und Tüchtigen, muß fester gegründet, muß ein Stück organischen Lebens sein, natürlich gewachsen aus allen geistigen und materiellen Bedürfnissen, muß etwas Gewordenes, nichts Gemachtes sein. Wer sich aus Neigung und Temperament einer Richtung der modernen Kunst allein anschließt und sich in ihren abgesonderten Ideenkreis einspinnt, kann ein bedeutender Charakter, ein nützlicher Kulturarbeiter sein; aber er wird stets dem Universalgedanken des Lebens ausweichen und die Hälfte der Kulturkräfte hinter

sich lassen müssen. Wer dagegen strebt, in allen Kunstäußerungen der Gegenwart, seien sie geartet wie sie wollen, das zu finden, was der eigenen Wesensart zusagt und sich aus tausend Werken von Einzelpersönlichkeiten, aus Archaistischem und Modernem, Altem und Neuem eine Art von Universalismus zusammenstellt, ist auch nicht besser daran. Ja vielleicht noch schlimmer; denn seine Art endet leicht in ästhetischer Genußsucht, die Akkomodation bricht den eigenen Willen. Und wer das Ganze überschaut, es aber nur problematisch nimmt und skeptisch an jeder Mögkichkeit der Entwicklung verzweifelt, geht erst recht fehl, weil er, der sich mit klarerer Erkenntnis brüstet, als Jene sie zeigen, in ganz schiefen Urteilen enden muß. Was er décadence nennt, ist ein Wort, gut nur zum Spiel. Das Leben kennt nicht diesen Begriff, sondern nur Knoten- und Reifepunkte der Entwicklung. Braucht unser Volk eine Ruhezeit, so ist es doch falsch, von Krankheit und Verfall zu reden. Mit demselben Recht, womit jetzt oft der Tod prophezeit wird, darf man höhere Lebensentfaltung behaupten und ausführen, unsere Zeit wäre die Morgendämmerung eines großen Zeitalters, wäre ein Ausgangspunkt von Universalkulturen, wie die Antike es für eine engere Welt einst war und wir begännen wissend und als freiwillig sich zusammenschließende Individuen, wo die Alten, instinktiv und als Glieder starrer Gemeinsamkeitgedanken, ihre Mission für die Weltkultur begannen. Eines ist so ungewiß wie das Andere. Dort zu verweilen, wo uns wohl ist, zeugt von unbedenklichem Egoismus; etwas zu ignorieren, das ruhig fortlebt, ist lächerlich; pessimistisch an allem zu verzweifeln, ist eine wohlfeile Gründlichkeit und mit Zukunftschwärmereien durchs Leben zu gehen, ist auch nur Flucht vor sich selbst und vor den nächsten Aufgaben.

Die moderne Kunst weiß jeder dieser Betrachtungweisen Bestätigungen zu geben. Man kann den Impressionismus als ein Ende betrachten, — vieles weist darauf hin; man kann dieselbe Kunst, wie sie im Neo-Impressionismus mündet, zum architektonischen Geist fortschreitet und den Gedanken einer Monumentalbaukunst aus den Werken der Ingenieurarbeit abstrahiert, den Anfang großer Dinge nennen, — auch darauf weist manches hin. Lenkt man den Blick von diesen äußersten Punkten zurück auf den unendlich schwellenden Strom der Massenkunst, sieht man, wie er täglich wächst und, den sozialen Verhältnissen folgend, noch immer wachsen muß, so scheint das Ende aller Kunstkultur, wie man sie bisher begriffen hat, unvermeidlich zu sein;

von anderer Seite gesehen, scheint diese Bewegung jedoch, die mächtige Entfaltung von Millionen kleinen Subjektivitäten geeignet, merkwürdige, phantastisch-utopische Hoffnungen zu rechtfertigen und man kann auf eine Art von sozialer Selbstentzündung bei dieser riesenhaften Anhäufung von Kulturmaterial rechnen. Wendet der Geist sich den Künstlern zu, die die Vergangenheit befragen, so sind auch hier verschiedene Anschauungweisen möglich. Je nach Temperament und Überzeugung darf man in dieser Anklammerung an Bewährtes und Echtes Schwäche oder Stärke, ein Ende oder einen Anfang, den Versuch, die Reste eigener Kraft zu erhalten oder die letzten verzweifelten Bewegungen Untersinkender sehen. Einen kompetenten Richter in diesen Fragen gibt es ebensowenig, wie einen, der über die Echtheit der drei Ringe, von denen der weise Nathan zu erzählen weiß, entscheiden könnte. Meiner persönlichen, nicht leichtsinnig erworbenen Überzeugung scheint der Hauptweg der Entwicklung über den Impressionismus zu führen, oder vielmehr über die Weltanschauung, woraus diese Kunstform hervorgeht. Diese Meinung stütze ich durch die Beobachtung, daß die ernsten Begabungen in allen andern Künsten denselben Weg über die ganz relative Gefühlsform gehen, daß dieser Stilform der Malerei eine ebensolche in der neuen Musik, die in dem vom Geiste Schopenhauers erfüllten Wagner ihren Exponenten hat, in der modernen Poesie, deren Talente von Flaubert bis Dostojewskij und Ibsen, und auch in der Schauspielkunst entsprechen. Mir scheint dieser Weg ein Pfad der Notwendigkeit; ihn aber für den einzig wahren zu erklären, wage ich nicht. Meine Natur fordert mich auf, durch diesen Nihilismus hindurch zu gehen und treibt mich weiter — noch weiß ich selbst kaum wohin. Auch fühle ich das Recht, Zögernde, die die Konsequenzen eines ersten Schrittes scheuen, zur Logik ihren Instinkten gegenüber zu raten, sie vor den Verlockungen einer wohlfeil zu erwerbenden Harmonie zu warnen. Aber mir fehlt Mut und Dünkel, der kulturhungrigen Menschheit ein Prophet zu werden.

Es kommt in erster Linie garnicht auf das Verhältnis zur Kunst, auf die Lehren des Schönen, auf geistigen Genuß und ästhetische Erkenntnis an. Es kommt vielmehr auf Charakter und Willen an. Darauf, daß jeder Einzelne die Welt so tief, ernst und groß erfasse, wie es seiner geistigen Kraft möglich ist, daß er keiner Wahrheit, keinem Zweifel, keiner Überzeugung, seien sie so lästig wie sie wollen, ausweiche, sich seine Persönlichkeit Stück für Stück aus dem Material

tapfer erkämpfter Einsicht aufbaue, sein Wollen in Erkenntnisschmerzen und faustischer Sorge stähle und, von der Voraussetzung einer äußeren Befreiung ausgehend, dazu gelange, diese zur inneren Freiheit zu machen, den Subjektivismus zum Individualismus zu steigern und in diesem Sinne immer das Nächste zu tun, die Forderung jeder Stunde zu befriedigen. Ist der Einzelne ein Produkt solcher im tiefsten ethischen Selbstzucht geworden, dann mag er zur Kunst stehen, wie er kann und muß. Konsequenz ist alles. Wenn der bessere Teil der modernen Menschheit dahin gelangen kann, sich nicht von vagen Empfindungen hierhin und dorthin treiben zu lassen, der Wille sich selbsttätig ein Strombett sucht, entsteht eine Kultur von selbst, als Begleiterscheinung dieses Willens zur Ehrlichkeit. Ob die Kultur groß oder eng, umfassend oder einseitig sein wird, das darf uns nicht kümmern. Genug, wenn sie Organismus, Produkt aller lebensfähigen Kräfte und ein Zusammenklang von Wollen und Müssen ist. Träume, sie möchte so erhaben wie die der Griechen sein, sind töricht. Sie wird genau so groß sein wie die Seelen, die sie machen, ebenso stark wie die Herzen, die sie ersehnen und nicht um ein Geringes enger als der Geist ihrer Schöpfer. Wünsche aber und Hoffnungen, Negationen und Verdammungen bringen uns nicht weiter; die Flucht zur Vergangenheit hilft nicht, wenn der Geist des Vergangenen nicht von selbst lebendig wird, der triebhafte Drang zum Neuen, nie Erschauten ist verderblich, wenn er sich nicht als Notwendigkeit aus dem ruhig entschlossenen Lebensernst ergibt. Konsequenz gegen sich selbst ist alles, jene Konsequenz, die sich nicht scheut, zehnmal die Überzeugungen zu wechseln, wenn reifende Einsicht es fordert. Blüht auf diesem Wege nicht das strahlende Glück, so leben wir stolz ohne es, aber erlisten es nicht auf Schleich- und Diebeswegen; wartet unserer Qual und Sorge, Arbeit und endlose Mühe, so wählen wir sie und fliehen nicht in ein Land des Genusses, das nur erreichbar ist, wenn wir uns selber untreu werden.

Umfaßt der Begriff Kultur aber auch so Köstliches, daß ihm so viel geopfert werden soll? Gewiß! in einem Kulturzustande ist das Glück zu finden, das nie altert und sich stetig verjüngt. Wenn jeder Einzelne zur Wahrheit gegen sich selbst strebt, kann es garnicht ausbleiben, daß Alle sich auf gewissen Stufen wieder begegnen, daß die schreckliche, ertötende Einsamkeit des Geistes und Herzens, in der wir modernen Menschen, trotz des Ameisengewimmels, hausen, von uns

genommen wird und, soweit es auf Erden möglich ist, eine Verbrüderung im edelsten Sinne eintritt. Das höchste Ziel jeder Kultur ist nichts weniger als ein gemeinsamer Gedanke, möge er „Gott“ oder sonstwie heißen, ein Symbol, in dem die tiefsten und herzlichsten Empfindungen Aller sich treffen, ein Glaube, der die Herzen verkettet und die Menschen durch das Gefühl der Zusammengehörigkeit glücklich macht. Kultur ist Glück; und wonach strebte der Sinn doch so unwandelbar wie nach Glück. Und Glück ist Sittlichkeit, die alle hohen Tugenden in sich begreift. Das aber will erworben sein. Nicht konstruieren läßt sich eine Kultur; sie wächst im Weltempfinden, im Lebensernst Vieler, im Wahrheitsinn und Überwindungeifer, in jenem stolzen Ichgefühl, das der höchsten Ethik verwandt, der materiellen Gier aber feind ist, langsam und stetig und wenn die Zeit erfüllt ist, brechen alle Blüten strahlend auf.

Aus dem allgemeinen Lebensglück aber, das keinen Zweifel leichtsinnig hinter sich gelassen hat, quellen in herrlicher Fülle Melodieen der Kunst hervor. Nur Glück braucht die Kunst, um ganz sie selbst zu sein. Auch den Schmerz kann sie nur mit Ewigkeitzügen bilden, als Kontrast zum Glücksempfinden. Aus dem großen Selbstbewußtsein der reuelosen Freude — gelte diese nun dem irdischen oder einem imaginären überirdischen Leben — geht die Schönheit siegreich hervor, als aus ihrer Wurzel. Jeder Liebende ist Poet, ist es auch dann noch, wenn er das Geliebte verliert, weil sein Glück in ihm nachwirkt und den Schmerz poetisch verklärt; erst wenn die kalte Verzweiflung ihn packt, welkt alle Dichtung dahin. So geht es auch Völkern. In einer allgemeinen Verzweiflung, die aus verlorenem Gottgefühl entsteht, gedeiht das Schöne nur kümmerlich; mit der Hoffnung aber steigt das schöpferische Kunstvermögen. Diese Hoffnung will nicht abgewartet, sondern erobert sein. Dann aber gebiert sie das Genie, das so recht ein Sonntagskind der Hoffnung und des aufsteigenden Lebensgedankens ist.

Nicht ein Zufall ist das Genie, nicht ein Wunder, das unorganisch aus dem Nichts entsteht. Es ist unser aller Kind: deines, meines. Wir bereiten es in dem Maße vor, wie wir nach Vollkommenheit sehnsüchtig sind, in unsern ringenden Seelen brauen und weben die Kräfte, die, nach geheimnisvollem Schöpfungvorgang, in einem Organismus sich zusammenschließen und sich dort genial organisieren; unsere ethische Kraft ist ein Teil der großen kosmischen Schöpfungkraft

und an deren schönsten Taten beteiligt. Indem wir uns selber treu sind, dienen wir dem Ganzen, wie wir dem Ganzen nützen, fördern wir uns selbst. Jede Seele ist ein Teilchen des Kulturgedankens und darum auch des Kunstgedankens. Nicht Zuschauer und zum Urteil Berufene sind wir, sondern Mitarbeiter derselben Künstler, deren Werke wir so gern loben oder verdammen, bewundern oder verhöhnen. Beginnen wir die große Arbeit der Reinigung bei uns selbst, dann wird eine Kunst, wie wir sie ersehnen, unserm besten Wollen gewiß einst antworten.

Druck von Leonhard Simion Nf. in Berlin SW.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00060 3775